REVUE DE LA SOCIÉTÉ
D'HISTOIRE DU
THÉATRE

ONZIÈME ANNÉE

III





REVUE DE LA SOCIÉTÉ D'HISTOIRE DU THÉATRE

ONZIÈME ANNÉE

III

MCMLIX



MICHEL BRIENT, EDITEUR



LE BUT du théâtre de toujours est d'offrir en quelque sorte le miroir à la nature, de montrer à la vertu ses propres traits, sa propre image au vice, et aux époques successives leur forme et leur physionomie particulières.

SHAKESPEARE, *Hamlet*, III, 2.

SOMMAIRE

LIVRES ET REVUES

DEUX ASPECTS DE L'AMOUR
DANS LE THÉATRE DE JEAN ROTROU

LE ROMANESQUE ET LE RÉALISME

Le changement de perspective intervenu dans l'histoire littéraire en France, depuis la découverte de l'époque baroque, a fait sortir Rotrou de l'oubli dans lequel il était tombé. Et s'il était chose facile de parler en 1930, par exemple, d'un poète pratiquement inconnu, il est infiniment plus difficile d'évoquer en 1957 (1) cette figure illustre des lettres françaises : aujourd'hui, qui ne connaît pas l'auteur de *Venceslas* ? La réhabilitation du théâtre de Rotrou a commencé au moment où l'auteur ne fut plus considéré comme un poète mineur, incapable d'atteindre les hauteurs sublimes de l'esprit classique, mais comme un des écrivains les plus représentatifs de la période baroque, trop longtemps méprisée et même ignorée.

La critique tellement injuste à l'égard de Rotrou n'avait daigné signaler que trois de ses pièces : celles qui lui semblaient les plus proches de la conception classique. La plupart des censeurs se contentaient seulement d'une allusion à *Venceslas*, où ils trouvaient d'ailleurs force prétextes à des critiques sans indulgence ! Mais il y avait heureusement aussi des légendes à transmettre. En lisant certaines pages consacrées à Rotrou, nous avons l'impression que les mythes créés autour de notre

---

(1) Texte d'une conférence donnée le 9 juin 1957, au « Cercle Culturel de Royaumont » lors d'une rencontre consacrée à *Rotrou et son époque*.

poète semblaient à maints aristarques plus dignes d'intérêt que n'importe laquelle de ses pièces : légende du poète endetté ; légende de sa misère qui lui fit inventer une étrange caisse d'épargne, faite de fagots entassés dans un coin de sa chambre où il déposait les pièces d'argent péniblement gagnées ; légende de sa mort « héroïque » qui inspira à Louis Geoffroy cette phrase significative « ce qui vaut infiniment mieux que d'être poète... Rotrou était homme et bon citoyen » (2).

Pour caractéristiques que soient ces récits ils ne donnent guère accès à l'œuvre de Rotrou. La réalité des trente-cinq pièces, que le juge de Dreux nous a léguées, nous est plus précieuse que toutes les légendes, aussi touchantes, aussi émouvantes soient-elles. C'est en partant d'un examen attentif de ses écrits, qu'il faut tâcher de saisir l'image du poète. Entreprise épineuse : la volumineuse production de notre dramaturge présente tant de facettes différentes qu'il serait présomptueux de vouloir seulement essayer de les énumérer toutes au cours d'une conférence.

Aussi nous limiterons-nous à un aspect : l'amour dans le théâtre de Rotrou. La place que l'auteur accorde à l'étude de ce sentiment nous semble justifier notre choix. Un quart des sentences relevées dans son œuvre traitent de l'amour, tandis que la volonté, tant exaltée chez Corneille, n'inspire à Rotrou que peu de maximes (3). L'examen de ce thème nous permettra de faire ressortir quelques-uns des traits caractéristiques de son théâtre : le côté romanesque, son réalisme avec les nombreuses infractions aux règles de la bienséance ; le ton conventionnel d'un poète soumis au goût de son époque, mais aussi le langage railleur d'un esprit révolté, moderne, pratiquant une ironie subtile, mordante au besoin qui ridiculise le comportement maniéré des contemporains de la Marquise de Rambouillet ; nous découvrirons enfin un observateur intelligent, un esprit ouvert, un connaisseur de l'âme humaine (4)

Les *sujets* préférés de Rotrou sont ceux que son public, avide de passe-temps agréables, lui réclame : des histoires d'amour compliquées à l'extrême, des intrigues conventionnelles, puisées dans le trésor inépuisable des romans-fleuve

---

(2) Louis Geoffroy, *Cours de littérature dramatique,* T. 1er. Paris, Pierre Blanchard, 1819, p. 244.

(3) Sur près de 600 sentences, relevées dans les pièces de Rotrou, plus de 100 traitent de l'amour et de ses multiples aspects ; environ une quarantaine sont consacrées aux filles et aux femmes.

(4) Cette conférence devant être une sorte d'introduction à « l'univers de Rotrou » nous avons tenu à faire parler souvent l'auteur et c'est à dessein que les citations y seront nombreuses.

de l'époque ou dans les pièces italiennes et espagnoles, tant appréciées des courtisans de Louis XIII. La loi du genre exigeait que les divertissements comiques, tragi-comiques, les pastorales et les tragédies mêmes contiennent de nombreux déguisements, des feintes adroitement jouées, des rebondissements inattendus provoquant des surprises piquantes et garantissant toujours, sauf pour les tragédies, une fin heureuse. Durant cette première moitié du dix-septième siècle, la fameuse règle de la vraisemblance ne tourmentait pas encore les esprits. Au contraire, pour contenter les exigences d'un public, formé à l'école de l'*Astrée*, les intrigues rocambolesques, les quiproquos invraisemblables assuraient le succès.

Souvent les *titres* font déjà deviner l'extravagance des trames et les péripéties fantasques auxquelles le spectateur doit s'attendre. *L'Hypocondriaque* ou *Le Mort Amoureux*. C'est l'histoire d'un jeune seigneur grec. Envoyé par son père à Corinthe, il a dû se séparer de sa maîtresse. Chemin faisant notre preux adolescent délivre une « éblouissante beauté » des mains de méchants ravisseurs. Cléonice tombera évidemment amoureuse de son sauveur et elle mettra tout en œuvre, pour s'attirer la sympathie du jeune Grec, resté fidèle à son premier amour. Une lettre interceptée à laquelle la perfide Cléonice changera quelques mots lui permettra de faire croire à son inébranlable objet adoré que sa maîtresse est morte. Résultat de cette falsification ignoble : l'amant modèle s'évanouit pour se réveiller hypocondriaque. Il se croit mort. Perside, sa maîtresse, apprend par miracle en quel état lamentable se trouve son amant malheureux. Elle accourt et le délivre de sa folie en lui présentant des personnes supposées mortes. L'argument de *La Bague de l'oubli*, deuxième pièce du jeune dramaturge, est aussi très compliqué. Pour le présenter au lecteur, François Targa (5) a besoin de treize pages, alors que la pièce n'en compte que 120.

Parmi les titres évocateurs retenons également *Les Occasions Perdues, L'Heureuse Constance, L'Heureux Naufrage, Les Deux Pucelles, L'Innocente Infidélité, La Pèlerine Amoureuse*. Cette dernière pièce nous fait vivre l'histoire très romanesque d'Angélique, déguisée en pèlerine, se rendant de Lyon à Florence, pour aller surprendre son léger amant, Lucidor, trop sensible au charme des belles Florentines. Les pièces aux titres simples ne sont pas moins chargées d'épisodes. Les intrigues de La Céliane, de La Diane, de la Florimonde sont très colorées et terriblement compliquées (6).

Le *décor* et la mise en scène de ces histoires galantes

---

(5) *La Bague de l'Oubli*, Comédie de Jean Rotrou, Paris, François Targa, 1635; XVIII-120 p.

(6) Nous donnons ici à titre d'exemple l'argument de *La Céliane*, suivant

contribuent efficacement à rehausser la couleur fantasque du théâtre de Rotrou. Tous les moyens sont mis en œuvre pour nouer les trames les plus bizarres : des lettres envoyées, interceptées et faussées; des « habits de pèlerine «; des bagues miraculeuses qui enchantent ou désenchantent; des guitares et des luths; des rossignols; des bracelets de cheveux; des pistolets et des fleurets; des rondaches; des cercueils. Grâce aux précieuses indications que le décorateur Mahelot nous a laissées (7) nous pouvons nous faire une idée du décor dans lequel les amoureuses au nom d'Ardénie, de Parthénie, de Philénie, de Rosélie, de Floris et de Théodose recevaient les confidences des amants aux noms en andre : Aléandre, Evandre, Léandre, Timandre, aux noms en or : Cléagénor, Lindamor, Ozanor, Chrysophore, Tyndore et toute la suite des galants aux noms les plus curieux : Rosaran, Brunéo, Clidamas, Pseudole, Rhinocéronte (8). Pour le décor des *Occasions Perdues*, il faut : « une fontaine dans un bois et, de l'autre costé, une ruine ». La décoration théâtrale d'*Amélie* comprend « proche du bois, un siège de gason propre pour asseoir deux personnes, et, de l'autre costé, une fontaine ». A propos de *L'Hypocondriaque*, de *L'Heureuse Constance*, de *La Célimène*, les notes du décorateur mentionnent « un bois, une antre, une caverne ». « Des grottes et (des) bois de haute futaye » font partie du cadre de *La Céliane*.

Pourquoi ces cavernes, ces antres, ces bois ? Pour offrir aux amants la solitude propice aux effusions de leurs sentiments galants :

---

le résumé qu'en a fait M. Octave Nadal, dans son ouvrage *Le sentiment de l'amour dans l'œuvre de Corneille*, Paris, Gallimard, 1948, p. 73 :

« L'amant fuit une maîtresse trop rigoureuse ou peut-être jalouse. Elle, déguisée en homme, part à sa recherche, le rencontre dans un bois, le force à combattre, est blessée. Il la ramène chez un ami qui s'éprend d'elle, mais a horreur de tromper à la fois un ami et une maîtresse qu'il servait, et projette de se tuer. L'amant généreux donne à l'ami celle qu'il aime; ce qui n'arrange rien : elle veut s'empoisonner. La sœur de l'ami, indignée du procédé de son frère fait déguiser en homme la jeune fille délaissée; celle-ci s'entend avec sa rivale, s'enferment toutes deux dans une chambre et par leurs caresses feintes finissent par dégoûter l'ami. »

(7) *Mémoire de Mahelot*, Edition Lancaster, Paris, Champion, 1920. Le célèbre décorateur indique le décor de 13 pièces de Rotrou : Amélie; La Bague de l'Oubli; La Céliane; La Célimène; Cléagénor et Doristée; La Diane; Hercule Mourant; L'Heureuse Constance; L'Hypocondriaque; Les Ménèchmes; Les Occasions Perdues; La Pèlerine Amoureuse; Venceslas.

(8) Voici les noms des pièces qui nous ont fourni les noms cités : *Amélie; Agésilan de Colchos; Les Captifs; Célie; Clarice; Clorinde; Les Deux Pucelles; L'Heureuse Constance; L'Innocente Infidélité; Laure Persécutée.*

« Les cœurs les moins versés en cette belle étude
Ont appris que l'amour cherche la solitude;
Qui se plaît dans un bois, dans l'antre d'un rocher,
Tant ce honteux enfant aime de se cacher. »

Les Occasions Perdues, III, 3.

Etendus près des fontaines et des rivières, assis sur le gazon à la lisière des bois les amoureux rêvent de leur passion :

« J'aimerai de rêver au bord de ces fontaines
Que frisent les zéphyrs de leurs fraîches haleines. »

Florimonde, I, 2

Les serments échangés, les supplications « émouvantes » brillent du même éclat romanesque que le décor des paysages baroques leur servant de cadre. Ecoutez Clorimand s'adressant à une reine qui est aussi sa « reine » :

« Mais voulez-vous toujours, ma déesse, mon âme,
De la seule parole entretenir ma flamme ?...
Adoré-je un écho ? n'êtes-vous qu'une voix ?
Et l'amour m'aurait-il réduit à la misère
De vivre si constant pour une chose légère ?
Otons-lui, ma déesse, un si fâcheux bandeau;
Laissons-lui voir le jour, donnons-lui son flambeau;
La nuit, nous allumons le feu qui nous fait plaindre,
Et les autres amants l'emploient à l'éteindre;
Si notre amour produit ses fleurs durant la nuit,
En quel temps voulez-vous qu'il produise ses fruits ? »

Les Occasions Perdues, III, 2.

Des passages entiers sont marqués par ce style ampoulé et artificiel. Suivons un de ces nombreux soupirants « que du nom des galants on baptise » (9). Seul, l'épée à la main, il s'est arrêté devant la demeure de Laure pour apostropher la maison, la porte, les yeux de sa maîtresse :

« Beau ciel de mon soleil, maison si désirée,
Rue où ma liberté s'est si bien égarée,
Belle porte de Laure, où cet astre d'amour,
T'ouvrant et te fermant, ôte ou donne le jour;
Fenêtre désormais à mes yeux défendue,
Pourquoi, chétif, pourquoi vous ai-je jamais vue ?
Et vous jeunes tyrans des libertés des cœurs,
Beaux yeux, de ma franchise agréables vainqueurs,
Beaux meurtriers, qui, muets, avez tant d'éloquence.
Hélas! combien déjà me dure votre absence!
Pourquoi par vos regards m'avez-vous tant de fois
Confirmé faussement le rapport de sa voix ?
J'ai bien, en vous croyant, joint la honte à l'injure
J'ai reçu deux meurtriers pour témoins d'un parjure,

---

(9) Molière, *L'Ecole des Femmes*, I, 6.

Aux soins de deux voleurs mon esprit s'est remis,
J'ai pour conseillers mes mortels ennemis. »

Laure Persécutée, vers 1167 ss.

Cette complainte est tout à fait dans la tradition de l'époque. Les innombrables variations, sur ce thème, témoignent d'une façon éloquente à quel degré l'amour précieux avait envahi les esprits du temps. Les louanges des amants délicieusement exagérées sont chantées sur le même ton :

« Floronde fut le nom de cet ange visible
Qui charmait le plus dur et le plus insensible,
L'amour et le plaisir des âmes et des yeux,
Et l'abrégé mortel des merveilles des cieux. »

L'Heureux Naufrage, I, 2.

« Ses tresses que nature a teintes dans le Tage,
Son beau front que les ans ne pourront offenser,
Et ses beaux yeux dont l'éclat excède le penser
D'où l'amour ne sort point que pour baiser les roses
En boutons sur le sein et sur le teint écloses;
Ces deux monts que ce dieu voit enfler peu à peu,
Où le lait et la neige ont trève avec le feu,
Autels où seul il est l'idolâtre et l'idole,
Où ce jaloux soi-même à soi-même s'immole. »

L'Hypocondriaque, III, 2.

« Après tout, il faudra que tout le monde avoue
Qu'un regard de la reine, un œillet de sa joue,
Un des lis de son sein, un poil de ses cheveux
Passent tous les objets qui méritent des vœux. »

L'Heureuse Constance, II, 2.

A côté de cette manie qu'a Rotrou de multiplier les pointes, les antithèses, les parallèles surprenantes, son génie poétique lui inspire des vers où l'accent romanesque atteint une sincérité de sentiments indéniable :

« Les attraits d'Isabelle ont mon âme charmée,
Et toute autre m'aimant ne serait pas aimée.
J'aime, et j'ai du respect pour qui j'en dois avoir;
Je sais faire l'amour et faire mon devoir.
Si j'avais dans le ciel une amante nouvelle,
Je n'y monterais pas pour laisser Isabelle
Quoique la beauté même eût de charmans appas,
En fussé-je adoré, je ne l'aimerais pas. »

Les Occasions Perdues, III, 2.

Ce romanesque se retrouve aussi dans la façon dont les amoureux apostrophent leurs « vainqueurs ». La femme aimée est appelés « ma déesse », « mon âme », « ma chère vie », « beau soleil de mes jours », « mon ange », « mon ciel », « mon aurore », « geôlière des geôliers ». L'amant n'est pas

défavorisé, il a droit, lui aussi, aux noms tendres et flatteurs : « cher espoir de ma vie », « ma lumière », même « ma seule lumière », « mon souci ». Ceux qui refusent le « servage » sont traités des mots les plus durs dont le langage romanesque dispose. Dans *L'Heureux Naufrage*, la reine Salmacis reproche à Cléandre, naufragé sauvé qu'elle nomme « prince respecté de la rage de l'onde », de rester insensible à ses charmes :

« Va, barbare tyran des mouvements de l'âme,
Indigne et lâche auteur de ma cruelle flamme,
Monstre, rocher mouvant, supplice de mes yeux,
Homicide enchanteur des esprits de ces lieux,
Triomphe insolemment de mon cruel martyre
Et méprise une reine esclave en ton empire. »

IV. 4.

Est-il besoin de souligner que Rotrou n'a rien inventé dans ce domaine du langage romanesque ? Il sacrifie au goût du temps. Mais avec quelle aisance ! Sa facilité d'écriture l'aide merveilleusement à jouer avec une langue encore fort rebelle et lui inspire souvent des vers pleins de lumière « éclos au jardin de la Renaissance, et qui ne fleuriront plus qu'au dix-neuvième siècle » (10), témoins ces paroles d'un amant priant le soleil d'éclairer aux « enfers l'ombre de son amie » :

« Fais languir ta lumière entre les violettes.
Un corps si précieux doit terminer tes vœux :
Fais des lis de son teint, de l'or de ses cheveux,
De ses yeux des œillets, de ses lèvres des roses,
Et dors en ce tombeau, si jamais tu reposes. »

L'Hypocondriaque, IV, 2.

Ces cinq vers, choisis à titre de modèle, sont d'un auteur qui est plus qu'un simple rimeur maniant, avec dextérité, le langage des ruelles. Nous les devons à un vrai poète. Maintes fois, d'ailleurs, la riche et puissante veine poétique de Rotrou apparaît à travers un fatras de douceries conventionnelles. Souvent la découverte d'une fine fleur nous fait, sinon oublier, mais pardonner les longueurs remplies de boursoufflures fades et décevantes.

Cléonice, en prise avec le mal d'amour, associe la nature à sa peine :

« Il semble que ce bois à mon sujet se plaigne,
Que mon proche malheur attriste les oiseaux,
Même qu'il ait troublé le murmure des eaux ;
Qu'aujourd'hui le soleil n'ose éclairer le monde,
Et qu'au lieu de souffler, le vent soupire et gronde ;

---

(10) Henry Bidou, *A travers le trésor français - Une représentation en 1628;* in Journal des Débats, 18 septembre 1922, p. 2-3.

Qu'il accuse le ciel de verser trop de pleurs,
Et de ravir l'odeur et la grâce des fleurs...
....
Le vent n'agite plus ces petits arbrisseaux;
Le silence à dessein fait dormir les ruisseaux;
Le repos même a peur que les fleurs ne se baisent;
Echo ne s'ose plaindre, et les oiseaux se taisent. »

L'Hypocondriaque, II, 1 (11).

La tendresse galante chez l'auteur de *Cléagénor et Doristée,* suivant les traces de Céladon — Rotrou ne pousse-t-il pas l'imitation de *l'Astrée* jusqu'à placer l'intrigue de *Florimonde* en Forez — trouve son contrepoids dans un réalisme tantôt modéré, tantôt brutal.

Le premier apparaît dans les nombreuses sentences consacrées aux filles, aux femmes et à l'amour :

« ...toucher une *fille* est une chose aisée,
Et un amant bien fait a peu d'invention
Quand il n'attire pas son inclination. »

La Célimène, IV, 7.

La femme

« veut sembler chaste et n'aime pas de l'être. »

L'Innocente Infidélité. II, 2.

« Depuis qu'une fois elle croit être belle
Elle ne peut souffrir le mépris qu'on fait d'elle. »

L'Heureuse Constance, IV. I.

« Rendre les soupçons vrais, c'est le propre des femmes. »

L'Heureuse Constance, II, 4.

« Toute raison est vaine où préside l'amour. »

Crisante, II, 2.

« Celui se plaint qui brûle et ne peut posséder. »

Les Occasions Perdues, II, 2.

« Car on n'est point jaloux d'un moins parfait que soi. »

L'Heureuse Constance, II, 4.

La fréquence de ces maximes répond, sans doute, à un engouement des contemporains de Rotrou pour les « belles moralités ». Mais nous aurions tort de n'y voir que des vérités glanées au cours de vastes lectures. Elles témoignent d'une expérience vécue de leur auteur. Nous y trouvons le même esprit réaliste qui caractérise la considération suivante

---

(11) Au cours de la discussion qui a suivi cette conférence, Mme M. J. Durry a souligné la valeur poétique que Rotrou sait souvent conférer à ses vers. Si la poésie dans le théâtre de notre auteur n'a pas retenu davantage notre attention, c'est parce que nous estimons que cet aspect de l'œuvre de Rotrou mériterait une étude séparée.

que le poète, à l'âge de vingt ans à peine, soumettait à Monsieur le Comte de Fiesque :

> « Il est de la plupart des pièces de théâtre, comme de ces « femmes, qui ne possédant pas une parfaite beauté, surprennent « toutesfois par un faux éclat. Et ne se laissant pas longtemps « considérer, s'acquièrent une estime qu'elles perdent, en fin « quand on a remarqué de plus près leurs grâces, et leurs deffaux, « telle nous charme dans la rue qui nous deplaist dans son « cabinet, et beaucoup dérobent au Cours, des cœurs qu'elles « rendent à la maison. » (12).

Rotrou connaît l'éternel féminin, grâce à son penchant pour l'amour cette « passion absolue sur tout ce qui respire » (13). Ce serait d'ailleurs impardonnable quand on est poète que ce fut autrement :

> « Notre profession
> De tout temps est sujette à cette passion.
> Dois-je rien ignorer ? et puis-je, si je n'aime
> Savoir ce qu'amour a d'amer et de doux
> Ce que dit un amant, ce que pense un jaloux,
> Et de quelle façon on sent naître ces flammes
> Qui troublent le repos et consument les âmes ? »

La Pèlerine amoureuse, V, 5.

Rotrou aimait la compagnie des femmes. Pendant son séjour à Paris, il était un des habitués de leurs salons, et ce bel homme, à en juger d'après le portrait de Mignard, était certainement un visiteur bien venu dans les ruelles. La légende nous rapporte même, qu'une fois installé à Dreux, le poète-avocat ne craignait pas un voyage de 16 lieues pour garder le contact avec les centres .mondains de la capitale (14). Cinq de ses pièces sont dédiées à des femmes dont nous connaissons les noms (15). Quant à *La Belle Alphrède*, elle est offerte à la mystérieuse Sylvie, que trois siècles de recherches littéraires n'ont pu identifier.

~

A côté de ce réalisme modéré, Rotrou nous présente aussi des scènes osées. Il ne craint pas d'exprimer des idées hardies.

---

(12) *La Diane*, comédie de Jean Rotrou, est dédiée à Monsieur le Comte de Fiesque. La pièce fut représentée vers 1632.

(13) Dom Lope de Cardone II, 1.

(14) Louis Geoffroy, ouvrage cité, rapporte que ce fut dans un salon de la capitale que Rotrou apprit la nouve.. e de l'épidémie sévissant à Dreux.
Cf. aussi la note 89, p. LX de notre *Edition critique de Venceslas*. Publications de l'Université de la Sarre, West-Ost-Verlag Saarbrücken, 1956.

(15) *Agésilan de Colchos* est dédiée à Madame de Combalet; *Les Deux Pucelles*, à Mademoiselle de Longueville; *L'Heureuse Constance* à la Reine; *Laure Persécutée* à Mademoiselle de Ve..us; *Les Occasions Perdues* à la Comtesse de Soissons; *La Belle Alphrède* à Sylvie.

Que de discours contraires à la bienséance! Que d'héroïnes prononcent des mots qui, selon Marmontel, protégé de Madame de Pompadour, « ne doivent jamais être dans la bouche d'une femme, parce que l'idée qu'ils représentent répugne trop à la pudeur » (16). De toute évidence Rotrou ne se sentait pas obligé de rechercher « l'art d'exprimer avec délicatesse ce qui blesse la modestie et de le voiler aux yeux de l'imagination par une expression vague et légère; cet art dont Racine a été le plus parfait modèle » (17). Rotrou sait être insolent, indécent, choquant, grossier même :

» J'aime ce qui me plaît, et mes lascives flammes
Ne cherchent la vertu ni l'honneur dans les dames;
J'aime au temple leur crainte et leur honnêteté,
Au lit leur belle humeur et leur facilité. »

L'Innocente Infidélité, II, 4.

En regard de cet aveu, d'une franchise sans fard, que sont les « mille baisers donnés et rendus » (18) qui scandalisaient tant l'académicien Marmontel ? Pour donner une idée du libertinage et du réalisme chez Rotrou peut-être pourrions-nous invoquer le récit que fait Doristée d'une tentative de « violement » dont elle a été victime :

« Mais bientôt ce brutal fit renaître mes soins,
Car, sitôt qu'il se vit seul, libre et sans témoins,
Ravi de son butin, l'œil gai, l'âme contente,
Il me sollicita d'accomplir son attente.
J'ai tâché par mes pleurs d'éteindre ses désirs;
Mais son cœur, indulgent à ses sales plaisirs,
A toujours conservé sa passion brutale
Et ce bois secondait son attente fatale. »

Cléagénor et Doristée, I, 2

Les scènes de viol sont nombreuses dans le théâtre de Rotrou (18 a). Ce goût de l'amour forcené, il le partage d'ailleurs avec les auteurs « renaissants » avec Du Ryer *(Lucrèce)*, avec Chevreau *(Lucrèce Romaine)* pour n'en citer que deux. Nous ne reprocherions pas aux femmes d'avoir été les victimes de quelques monstres. Mais nous les blâmons de ne pas nous épargner tous les détails de leurs malheurs.

---

(16) *Remarques de Marmontel sur Venceslas*, vers 478, in Chefs-d'œuvres dramatiques ou Recueil des meilleures pièces du théâtre françois... Paris, Grangé, 1773.

(17) Ibid., vers 409.

(18) *Cléagénor et Doristée*, I, 2.

(18 a) Dans *Crisante*, le lieutenant Cassie auquel est confiée la garde de la reine de Corinthe, tombée aux mains des Romains, « fait violence » à la prisonnière. III, 4 et 6; IV, 5.

Ce manque de pudeur est commun à beaucoup des héroïnes de Rotrou. Presque chaque pièce nous présente des « impudiques » qui n'hésitent pas à appeler les choses par leur nom. Doristée, insatisfaite de son sort, déclare sans ambiguïté de ne point vouloir « d'un mari qui repose » (19). La description que nous fait un héros d'une femme brûlant d'amour, est de la même inspiration réaliste que le propos de Doristée:

« ...elle veut l'impudique
Qu'on sème des appas à son ardeur lubrique;
Elle brûle d'amour, voudrait être en mes bras,
Et meurt de déplaisir qu'on ne l'en presse pas.
J'ai sondé jusqu'où va son ardeur criminelle,
J'ai forcé mon amour et j'ai parlé pour elle,
J'ai tenté froidement jusques au dernier point,
Et son intention ne s'en éloigne point;
Ouvrant ses yeux lascifs, elle ouvre sa pensée,
Mais elle voudrait bien se voir un peu forcée,
Souhaiterait qu'on prît ce qu'elle craint d'offrir,
Et n'osant le donner brûle de le souffrir... »

Cléagénor et Doristée, IV, 3.

Dans la *Pèlerine Amoureuse* figure une tendre beauté devançant « l'heure qu'il faut qu'amour triomphe et que la honte meure » (III, 7). Le père de la malheureuse Célie s'emploie vainement à trouver l'auteur de cette criminelle et honteuse licence. Pourtant il est convaincu que sa fille

« n'a pas conçu par l'influence d'astre ». (IV, 4).

Un valet qui a eu le privilège d'assister aux ébats amoureux de Célie en regardant « par une ouverture aperçue en sa porte » lève pour le père le voile du secret :

« Votre peintre a causé ses amoureux tourments.
Que d'humides baisers et que d'embrassements!
Ils eussent à les voir enflammé de la glace,
Et la tentation m'a fait quitter la place.
Ils se baisent encore : allons-y doucement,
Et craignons de troubler leur divertissement. » (IV, 6).

Après avoir étudié l'amour chez la jeune fille, Rotrou s'intéresse aux réactions de la femme mariée : la jalouse dans *Hercule Mourant*, dans *Les Ménèchmes* :

« ...J'ai trop enduré de tes déportements;
J'abhorre cet hymen et souhaite un veuvage
Qui te mette en repos et m'ôte de servage.
Lors, je ne pourrai plus traverser tes plaisirs :
Si j'obtiens ce bonheur, suis tes sales désirs;
De mon lit, chaste et saint, fais une couche infâme,

---

(19) *L'Hypocondriaque*, V. 6.

Donne à qui te plaira la place de ta femme;
Tu pourras en repos goûter ses privautés,
Je ne troublerai point tes sales voluptés,
Rien ne t'empêchera d'obliger une amante... »

Les Ménèchmes, IV, I (19 a).

L'épouse fidèle dans *L'Hypocondriaque* qui se souvient en rougissant des « fautes passées » de son mari :

« Je m'imagine encor te voir...
Porter dessus mon sein tes lèvres indiscrètes... ». (IV, 4).

La femme infidèle (dans *Cléagénor et Doristée)* qui se réfugie auprès de son valet pour qu'il

« seconde un mari qui ne lui suffit pas. »

femme infidèle qui reste insensible aux accusations de son époux :

« Tu survis, impudique, à ta foi violée,
Tu survis à ta gloire honteusement souillée!...
O nature! peux-tu sous un si bel aspect
Cacher tant d'infamie et si peu de respect,
Couvrir d'un front si doux une flamme brutale
Et dans un si beau corps mettre une âme si sale ?...
Suis Théandre, l'avis de ta haine équitable,
Eloigne de ton lit ce monstre détestable. » (IV, 4).

Parfois, Rotrou exprimera en un langage précieux des notions à la limite de la bienséance. Isabelle attendant la nuit et son amant, monologue en ces termes au seuil de sa porte :

« Que ce bel étranger est longtemps à venir!
Que de tristes pensers viennent m'entretenir!
Aviez-vous donc, mes soins, pour ce soir réservée
La fleur que vous avez si longtemps conservée ?
Ce que vingt ans entiers ont fait mûrir de fruit,
Sera-t-il seulement la moisson d'une nuit ? »

Les Occasions Perdues, V, 5.

Dans la même pièce Adraste interroge la reine d'une façon assez directe :

« Jamais cet Espagnol n'a touché ta pensée,
Jamais avecque lui tu n'as de nuit passée;
Jamais tu n'as flatté son impudique espoir
Des serments solennels de te livrer le soir ? »

Les Occasions Perdues, IV, 3 (20).

(19 a) Deux beaux modèles de femmes jalouses dans *Les Deux Pucelles*, III, 8.

(20) Souvent chez Rotrou la sensualité est enveloppée dans le manteau d'un langage précieux. Dans *L'Hypocondriaque*, II, 2, Cléonice est poursuivie de Lisidor décidé à la gagner par « la force ou l'amour ». Cléonice refuse

Il ne faut pas s'étonner, après tout cela, qu'un père console l'amant de sa fille qui refuse de se laisser embrasser :

« La première nuit la saura bien ranger. »

La Bague de l'Oubli.

Ou tel autre père s'inquiétant du comportement étrange de sa fille et cherchant à expliquer les raisons de la tristesse de son enfant :

« La moindre compagnie en t'abordant te nuit :
Tu l'aimerais le jour si tu l'avais la nuit.
Ah! je sais trop l'humeur où ton âge te porte;
Ta mère en mêmes ans vivait de même sorte. »

L'Hypocondriaque, IV, 4.

Nous voyons que dans le théâtre de Rotrou le style alambiqué, les discours truffés de métaphores et d'hyperboles alternent avec des passages crus et des propos étonnamment réalistes. Nous ne trouvons aucun souci chez l'auteur de séparer ces genres. Les ripopées qu'il nous présente peuvent parfois choquer les goûts les moins délicats. Ainsi Déjanire, trompée par son mari, se jure

« ...mon œil, de mes pleurs à chaque heure mouillé,
Ne verra pas mon lit honteusement souillé.
J'éteindrai de son sang, avec ses sales flammes
Les torches de l'hymen qui joignit nos deux âmes. »

Hercule Mourant, II, 2.

---

d'accepter le « servage » de l'amant importun. Pourtant celui-ci ne se laisse pas décourager :

« Plutôt pour me guérir ordonne que j'approche,
Et me laisse languir sur ces deux monts de roche.

Cléonice

Pour trouver le repos que je veux vous causer,
Les rochers sont trop durs, on n'y peut reposer.

Lisidor

J'espère que ma lèvre, en ces douces atteintes,
Sentira que ces rocs ne sont durs qu'à mes plaintes.

Cléonice

Vous ne pouvez pourtant ignorer qu'un rocher
Est beaucoup plus sensible à la voix qu'au toucher.

Lisidor

Mais le ciel les a faits, par de secrets miracles,
Capables de baisers où tu mets tant d'obstacles.

Cléonice

Et son même pouvoir qui les a faits si doux,
Les consacre aux baisers d'un autre amant que vous. »

Soyons sûrs que si Rotrou pratique ce mélange de deux genres c'est parce que le goût du jour les réquérait. Tantôt il joue sur la flûte précieuse pour remplir d'aise les esprits friands d'un certain « bien parler », tantôt il utilise la « grosse caisse » dont le « franc parler » provoquera des éclats. Les douceries romanesques, les raffinements exagérés, l'extravagance spirituelle du langage devaient contenter les galants, les courtisans et les « pousseuses de tendresse et de beaux sentiments » comme dira Molière (21). Le réalisme solide était destiné aux natures fortes, grossières, brutales, grandies hors des salons et « pleines encore de sève et de fougue » (22). Le vieux fonds gaulois ne réclame-t-il pas aussi ses droits ? D'ailleurs, ne se manifeste-t-il pas fort à propos, puisqu'il modère les concetti et les gongorismes qui chantent « la beauté miraculeuse de l'amante » et qui pleurent « la douleur délicieuse de l'amant » ?

Le souci de plaire et aux esprits galants et aux esprits gaulois guide constamment le choix de Rotrou. Pour être agréable aux uns, il mettra en œuvre tous les moyens susceptibles de provoquer l'étonnement :

Les *antithèses* bien ménagées, qui, selon André Renaud, « plaisent tant dans les ouvrages d'esprit » (23), sont semés à profusion :

La beauté

« C'est un présent des cieux à la vertu fatal
Un bonheur malheureux, un bien source de mal. »

Iphigénie, II, 2.

« J'oblige cette belle à me désobliger. »

Florimonde. I, 2.

« Et vous me faites voir, justes divinités,
Un amour sans limites en mes jours limités. »

L'Hypocondriaque, III, 2.

Les *répétitions* se trouvent chez Rotrou en nombre abondant :

« Le bruit de votre mort m'allait faire mourir. »

Venceslas, vers 1310.

« ....un traître,
(me) Ravit maintenant l'être dont je tiens l'être. »

La Belle Alphrède, III, 7.

« Je vivais pour régner il faut régner pour vivre. »

Cosroès, vers 934.

---

(21) Molière, *L'Ecole des Femmes,* 1er acte.
(22) Gustave Lanson, *Histoire de la littérature française,* p. 380.
(23) André Renaud, *Manière de parler,* Paris, 1697, p. 441.

Les *images* et les *comparaisons* sont fréquentes :

« La lune est la sœur brillante et pure du soleil.
Le blé redevient la chevelure blonde de Cérès.

Hercule Mourant, III, 1.

« L'amour est le tyran de nos belles années. »

Amélie, IV, 4.

ou

« ce dieu dont tant de dieux ont senti la colère. »;
« ce monarque commun des dieux et des mortels. »

Florimonde, I, 1.

Les *hyperboles* tantôt boursoufflées tantôt subtiles abondent dans les textes de Rotrou :

Hercule Mourant, victime de la jalouse Déjanire,

« fut dans les charbons comme parmi les roses... et d'un œil plus riant que celui du soleil n'est dessus l'Orient. »

Hercule Mourant, V. I.

« Le brasier le plus pur doit céder à ta flamme,
La blancheur de ton cou à celle de ton âme. »

Les Occasions Perdues, IV, 3.

A toutes ces mélodies suaves qui enchantent les âmes romanesques, les nombreuses infractions aux règles de la bienséance servent de contre-point.

Les femmes déguisées en homme découvrent leurs seins pour prouver le sexe (24); les hôtes d'une auberge se montrent sur scène en habit de nuit, tandis que la maîtresse de l'hôtellerie, amoureuse d'un voyageur descendu dans l'établissement qu'elle dirige avec son mari, apparaît « demi-nue » (25). Tel amant chante les seins de sa maîtresse « ces deux monts que l'amour voit enfler peu à peu » (26); tel autre héros accuse sa main « d'un stupide repos » parce qu'elle n'a pas encore su faire éclore les lis sur la poitrine de sa maîtresse (27); Cléagénor jure d'arracher le cœur de son rival et de boire son sang (28), (29).

---

(24) *La Célimène,* V, 8; *Cléagénor et Doristée,* V, I.

(25) *Les Deux Pucelles,* II, 4.

(26) *L'Hypocondriaque,* III, 2.

(27) *Hercule Mourant,* I, 4.

(28) *Cléagénor et Doristée,* V, 6.

(29) Chez Rotrou, le sang coule souvent soit sur la scène, soit dans les coulisses. Parmi les accessoires nécessaires pour *Cléagénor et Doristée,* Mahelot mentionne expressément « du sang pour ensanglanter une épée ». Dans *Venceslas* Cassandre apporte au roi l'arme dont s'est servi le meurtrier de son époux :
« Voyez, voyez le sang dont ce poignard dégoutte » (vers 1408). Il est « probable, a pu écrire un critique de Rotrou, qu'il a fait périr dans ses

La critique postérieure, et souvent la critique la plus indulgente, n'a pas manqué de reprocher à Rotrou « les signes de la barbarie » (30) de son œuvre : « les présentations des tableaux trop peu chastes » (31), son style romanesque (32). Ceci prouve l'incompréhension des commentateurs à l'égard de notre dramaturge. Ce qui fausse leur jugement c'est d'avoir pris pour critère le théâtre classique. Rotrou n'a pas écrit pour un public qui applaudissait aux tragédies raciniennes. Il a eu *son* public. C'est donc par rapport au goût de *ses* spectateurs qu'il faut juger ses comédies, tragi-comédies et tragédies. Depuis une vingtaine d'années, les perspectives ayant changé, Rotrou connaît avec un léger retard la gloire posthume (33). Pendant trois siècles proscrit au nom d'une justice classique il est en train de devenir le témoin par excellence de cette période baroque à laquelle il appartient et la critique littéraire se plaît aujourd'hui à voir dans le théâtre de Rotrou une sorte de suprême conscience de l'époque préclassique. C'est exact dans la mesure où son œuvre se conforme à la mode, dans la mesure où l'auteur sacrifie au romanesque pour plaire aux précieuses avant la préciosité, dans la mesure où il donne dans le réalisme cru si cher aux contemporains de Louis XIII (34).

~

Mais l'œuvre de ce poète est plus que le reflet fidèle d'une mode passagère, c'est aussi le témoignage d'une forte personnalité. Aussi asservi soit-il au goût de son temps il est cependant déjà très détaché de la galanterie mondaine de son siècle.

« tragédies plus d'innocents et de coupables qu'aucun juge criminel de ce « temps-là n'en a condamnés dans une petite ville de province » (L. Geoffroy, ouvrage cité, p. 244).

(30) Geoffroy, ouvrage cité, p. 238.

(31) Viollet-le-Duc, *Œuvres de Jean Rotrou,* Paris, Desoer, 1820. Vol. I, Notice historique et littéraire sur l'*Hypocondriaque*.

(32) Cf. Les notices de Viollet-le-Duc dans l'édition du Théâtre de Rotrou; Les Remarques de Marmontel sur *Venceslas*, ouvrage cité.

(33) Les dates de publication des articles et ouvrages sur Rotrou permettent de se faire une idée de la « reprise » de notre auteur depuis une vingtaine d'années. (Voir la partie bibliographique de notre édition critique de Venceslas).

(34) Nous ferions tort à Rotrou d'attribuer les passages romanesques et les récits réalistes au seul souci de l'auteur de plaire à son auditoire. Le recours à ces deux modes d'expression témoigne du vif penchant d'un esprit nourri de littérature romanesque et tendant vers un réalisme assez prononcé.
Les innombrables jeux stylistiques, la recherche constante des effets de surprise ne sont donc pas seulement le résultat d'une affectation consciente de procédés en vogue, ils doivent souvent être interprétés comme symboles d'une prédilection de l'auteur pour eux, comme expression d'une façon de penser chère à Rotrou.
Il en est autant des passages réalistes et licencieux. Le tempérament de l'auteur le portait vers ce réalisme et cette sensualité que nous trouvons dans son œuvre.

Comment son modernisme se manifeste-t-il ? Par des remarques finement ironiques qu'il glisse habilement dans ses textes. Il est trop intelligent pour faire de grands éclats. Le temps n'est pas encore à la révolte ouverte, surtout quand on est « poète à gages ». Il peut seulement montrer son désaccord avec les courtisans et leur façon ampoulée de s'exprimer. L'ironie, mariée avec un art consommé, lui permettra de traduire ses sentiments. Par les moqueries qui illuminent ses textes l'auteur introduit une note nouvelle dans une littérature qui jurait seulement, jusqu'ici, par les modèles espagnols et italiens sacro-saints. Son ton railleur est encore très mesuré. Nous sommes, néanmoins, en présence d'une critique authentique des précieuses, ridiculisées avant Molière. Rotrou est « le premier à se divertir des romans dramatiques dont les comédiens lui imposent les extravagances goûtées du public » comme l'a dit si justement Hémon (35). L'auteur lui-même nous prévient de ne pas prendre trop au sérieux les scènes rocambolesques, les aventures incroyables qu'il nous présente.

Quel homme curieux, affectant un style qu'il sait démodé ! Pourquoi ne s'est-il pas détourné de procédés jugés ridicules ? Parce que le rôle de réformateur était trop pesant pour lui, comme le suggère Louis Hémon (35) ? Nous ne pensons pas. Si Rotrou ne sort pas, apparemment au moins, des ornières tracées, c'est surtout qu'il n'ose présenter aux comédiens des œuvres que ceux-ci refuseraient. Il accepte donc d'écrire des pièces à succès, mais à condition de pouvoir railler de temps en temps la mode à laquelle il sacrifie. Dès son premier drame, il avertit qu'il n'est pas dupe et ce souci est constant chez Rotrou. Lorsqu'il parle le jargon des transis amoureux, pour bercer d'illusion les spectateurs, il ne se prive pas de souligner l'artificiel, la fausseté même de leur langage :

« Ami vraiment parfait ! si dans ce siècle infâme
Un esprit peut brûler d'une éternelle flamme,
Et, de tout autre objet entièrement démis
Prouver qu'il est encor de sincères amis. »

L'Hypocondriaque, II, 2.

« C'est le style ordinaire, et pour peu que l'on aime
On souffre, on brûle ; tous en disent de même. »

Clarice, I, 2.

« Tels sont des amoureux les discours ordinaires ;
Ils réclament toujours ces morts imaginaires :
Mais tel qui nous paraît la souhaiter le plus
Ne la demande point qu'assuré du refus. »

L'Innocente Infidélité, III, 1.

---

(35) Rotrou, *Théâtre choisi*. Nouvelle édition. Avec une introduction et des notes par M. Félix Hémon... Paris, Garnier (s. d.). Voir l'introduction p. 48.

L'ironie devient plus mordante, quand le poète s'attaque aux versificateurs qui croient avoir trouvé « des vers l'estimable trésor » et qui se servent à tort et à travers de

« Cet aimant des esprits, (de) cet art de plaire aux dames,
D'ensorceler les cœurs et d'enchanter les âmes. »

La Pèlerine Amoureuse, V. 5.

Rien de plus facile que de flatter une femme avec des vers. Est-il possible que des soupirants ignorent ce secret ? Comment, demande notre poète à un nourrisson des muses

« Tu traites sans dessein mille sujets divers
Et ta maîtresse encor n'a point eu de tes vers ? »

La Célimène, II, 2.

Rotrou sait que les vers exercent un pouvoir magique sur les cœurs délicats des contemporains de la marquise de Rambouillet. Il n'ignore pas que les flatteries rimées vont d'autant plus droit au cœur de la « seule lumière » qu'elles sont remplies d'exagérations. Il ne faut pas hésiter à affirmer qu'on préfère les attraits de sa maîtresse à la beauté d'un ange; qu'on ne peut priser assez les charmes des yeux « que la nature a peints de la couleur des cieux » (36). A ceux qui ignorent tout de l'art galant, Rotrou dévoile le secret qui assure le succès :

« Il est vrai que j'ai l'art de flatter qui me plaît;
Je peins quand bon me semble un œil plus beau qu'il n'est,
Je dore les cheveux, ou ma plume se joue
A noircir un sourcil ou farder une joue,
J'ai toujours de la neige et quelquefois j'en mets
Sur un sein qui n'en eut et n'en aura jamais.
Je prête à qui je veux des œillets et des roses;
Je donne de l'éclat aux plus communes choses,
Et j'ai fait estimer cent visages divers
Qui n'avaient toutefois rien de beau qu'en mes vers. »

La Célimène, II, 2.

Il faut relire, après cette révélation instructive, les alexandrins fleuris de lis, d'œillets et de roses pour apercevoir sous le masque romanesque le vrai visage de notre auteur : un visage moqueur et railleur :

« ...pourquoi, cruelle à de si belles choses,
Noyes-tu de tes pleurs ces œillets et ces roses ? »

Le Véritable Saint Genest.

« Souffrez pour châtiment qu'à souhait je repose
Sur l'humide fraîcheur de ces lèvres de rose. »

L'Hypocondriaque, V, 5.

---

(36) *Les Occasions Perdues*, I, 4.

Rotrou adopte le langage précieux à la mode, mais avec un esprit très détaché. Il est conscient d'ailleurs de valoir mieux que ses médiocres confrères, qualifiés de « pauvres rimeurs » (37), pleins d'ambition, pauvres en talent et peinant durement pour saisir la rime insaisissable. Notre auteur devient même parfois agressif : ne flétrit-il pas ouvertement les vers de ces favoris des muses parce qu'ils ne contiennent qu'un...

« ...mélange obscur de termes relevés
Dont le sens est confus et qui ne signifient
Que la stérilité de ceux qui versifient. »

La Pèlerine Amoureuse, V, 5.

Aux uns, il reproche d'offrir « au peuple admirateur ce qu'il n'entend pas, il blâme les autres de...

« ...parler toujours d'une fleur ou d'un arbre,
D'entretenir une onde, d'interroger du marbre,
De n'oser hasarder leurs esprits lents et lourds
Jusqu'à l'expression d'un solide discours. »

La Pèlerine Amoureuse, V, 5.

Les fruits de leurs veilles sont des galimatias que Rotrou expose impitoyablement à la risée des spectateurs. Observons Pseudole, seul, assis, un papier et une plume à la main en train de rimer :

« Geolière des geoliers, adorable Célie,
J'en mets d'autres aux fers, et ta beauté me lie;
J'emprisonne le monde, et suis ton prisonnier;
Possédant les plaisirs où l'amour nous convie,
Et sans cueillir les fruits de l'amoureuse vie
Ne laisse pas couler ton âge printanier.
(Il se tourne vers Célie) :
Que t'en semble ?

Célie

Ils sont beaux et passent mon mérite.

Pseudole

Ce mot de printanier, ce me semble est d'élite;
Mais trouves-tu mal dit geolière des geoliers ?
Ce n'est point là parler en termes d'écoliers.
Tels qu'ils sont, après tout, ils sont vers de caprice :
On sait bien que cet art n'est point mon exercice;
Ce sont fruits de l'amour et de l'oisiveté
Que pour te divertir je voue à ta beauté.
Mais du discours enfin venons-en à la chose
Des souhaits à l'effet, et des vers à la prose. »

La Pèlerine Amoureuse, V, 5.

---

(37) *La Célimène,* II, 2.

Rotrou n'est pas de ceux à qui le malheureux métier de poète « romp la tête » (38). Il joue le rôle que la société lui impose, mais en joueur souverain. Il ne se laisse pas entraîner jusqu'aux « abus ordinaires » des rimailleurs qui cherchent en vain le « pénible sentier » de la vraie poésie. C'est à lui que les valets-versificateurs viennent demander le « secours de ses conceptions » (39). Avec une ironie pleine de mépris, il leur fait dire par une « pauvre servante... assez simple à voir » :

« Crois-moi, pour ton repos, laisse la poésie,
Elle t'aurait bientôt brouillé la fantaisie...
Prends garde à la raison, et laisse-là la rime. »

Les Captifs, IV, 2.

Et pour bien se faire comprendre, il s'adresse encore personnellement au barde infortuné. Je fais des vers, lui dit-il,

« Oui, mes vers en effet,
Qui ne démentent point l'estime qu'on en fait;
Nobles, solides, forts, et non pas de ces rimes
Par qui mille ont acquis des noms illégitimes,
Et passent pour auteurs en la commune voix
De ceux qui de notre art n'ont jamais su les lois. »

La Pèlerine Amoureuse, V. 5 (40)

Répétons-le, l'ironie c'est l'arme dont se sert Rotrou pour combattre les excès d'un langage romanesque auquel, lui aussi, a recours mais dont l'artificiel ne lui échappe point. Plus sensible que d'autres poètes de son temps aux changements de goût à peine perceptibles mais réels, Rotrou entend manifester son opposition à cette préciosité en vogue. La certitude que l'âge d'or des excès de finesse et de boursoufflure est bientôt révolu ne lui vient pas de sa seule intuition, cette certitude résulte aussi d'une observation attentive de la société dans laquelle il évolue. Et pour ceux qui sont peu familiarisés avec le théâtre du poète, ce n'est pas un de leurs moindres

---

(38) *Les Captifs,* IV, 1.

(39) *La Pèlerine Amoureuse,* V. 5.

(40) Cf. aussi les vers suivants figurant dans l'Elégie de Rotrou à Monsieur de Scudéry :

« J'ai de l'ambition quand je traite un sujet
Je tache que mes vers dépassent leur objet,
M'efforçant de prouver que quelque dame est belle,
C'est pour faire estimer ma muse plutôt qu'elle.
Je ne mets en un corps quelque charme nouveau
Qu'afin que mon esprit en paraisse plus beau;
Quelque si ravissant que je peigne un visage
J'ai dessein que mes vers ravissent davantage;
La gloire me transporte, elle est mon seul aimant;
Je débite mes vers à ce prix seulement. »

sujets d'étonnement que de découvrir tant de traits trahissant l'observateur intelligent ! Les remarques sur les contemporains, sur leur façon de vivre, glissées ça et là discrètement, corrigent l'image faussement idyllique que le langage romanesque de Rotrou a tendance à nous suggérer. Aux monologues figés des « vaincus », des « serviteurs » et des « mourants » notre auteur sait opposer des vers pleins de bon sens qui préfigurent déjà les vers de Molière :

« L'amour était jadis le roi des immortels;
Au ciel comme en la terre il avait des autels:
On révérait ses lois, on craignait sa puissance,
Et ses pires sujets vivaient dans l'innocence.
Mais ce dieu désormais est un nom seulement;
Et nous voyons à peine un véritable amant.
L'un pour passer le temps se fait une maîtresse,
L'autre pour signaler sa grâce et son adresse;
L'un par civilité, l'autre par intérêt :
Enfin tous sont amants, et si pas un ne l'est. »

La Célimène, IV, 1.

C'est aussi Rotrou, l'observateur fin de la société, qui nous rapporte la conversation d'un seigneur et de son valet. Le premier explique à son serviteur que malgré sa promesse d'épouser Célie, il ne la prendra pas pour femme, Célie étant devenue folle : « Je ne puis en mon lit souffrir une insensée », explique-t-il au valet qui, ne comprenant pas le raisonnement de son maître, lui réplique :

« Pensez-y mûrement, folle ou sage qu'importe ?
Il faut considérer ce qu'elle vous apporte :
Les plus fins, en ce temps, épousent les trésors,
Et n'examinent point ni l'esprit ni le corps.
L'ayant, n'aurez-vous pas quelqu'objet qui vous plaise ?
Une femme enrichit, et la maîtresse baise.
On se rit aujourd'hui des maris amoureux;
Si leur femme est parfaite, elle n'est pas pour eux.
Un ami plus courtois est l'objet qui l'enflamme;
S'ils possèdent le corps, d'autres possèdent l'âme
Accommodez au temps vos inclinations
Et ne vous piquez point de vaines passions. »

Notre maître ne partage pas l'avis de son serviteur réaliste et il le dit en un langage délicieusement démodé :

« Le respect, Filidan, qu'on doit à ce mystère
Doit retirer nos cœurs des autels de Cythère...
Mille fois le soleil a pâli les carnages
Que l'infidélité produit en des ménages;
Et ce malheur qui suit un hymen vicieux,
N'épargnait pas jadis les fils mêmes des dieux. »

Que peut-on opposer à une pareille étroitesse d'esprit ? L'ironie et Filidan de répondre :

« Ces discours étaient bons au siècle d'oriane;
Aimer en lieu divers c'était être profane :
Les plus doux changements étaient lors inconnus,
Et le bon Amadis eût rebuté Vénus.
Mais ses lois aujourd'hui passent pour rêverie,
De même que son ordre et sa chevalerie.
La résolution de ne changer jamais
N'est plus que la vertu des hommes imparfaits;
On méprise leurs vœux, et cette résistance
Qu'on fait à leurs desseins établit leur constance;
D'amants ils sont censeurs, et par des titres faux
Vantent une vertu qui naît de leurs défauts.
Mais je vole un peu haut, retournons à Célie :
Que ne peut à vos yeux permettre sa folie ?
Ira-t-elle après vous épier vos desseins,
Et les jugera-t-elle ou profanes ou saints ?
Que de gens chériraient votre bonne fortune!
Une femme d'esprit est toujours importune;
Une jalouse humeur la traîne après vos pas;
Qui lui fait voir souvent même ce qui n'est pas;
Son adresse surprend l'âme la plus sensée,
Explique vos regards, lit dans votre pensée,
Et fait sur vos desseins tant d'importuns efforts,
Qu'elle est insupportable aux esprits les plus forts.
Célie est en état de souffrir toute chose,
Sans en considérer ni l'effet ni la cause;
Vous n'aurez point chez vous un Argus curieux,
Dont les subtilités doivent tromper les yeux. »

Devant la fermeté de Lucidor décidé à accomplir ce que l'honneur lui ordonne, le valet juge prudent de changer de tactique. Il le fera avec une rare habileté :

« Je sondais à dessein jusqu'où l'avare flamme
Qu'allume l'intérêt pourrait porter votre âme;
Cette ardeur est commune au reste des humains
Elle aveugle les sens, l'or plaît de toutes mains,
Et vous seul opposez de généreuses forces
Et de fermes desseins à ces douces amorces;
Vous préférez l'honneur. »

La Pèlerine Amoureuse, II, 2.

C'est donc un valet qui dans cette querelle des « Anciens et des Modernes » se fait l'avocat des conceptions nouvelles, avec la prudence que l'aveuglement de son maître lui commande.

Dans *Les Occasions Perdues* Lysis, un valet lui aussi, se moque de la façon platonique d'aimer de son maître. Lysis aime à la façon d'un laquais.

« Combien de longues nuits il passe à s'abuser
D'une vaine recherche, ce qu'il dût mépriser.
Il l'adore, il la croit de mille attraits pourvue,
L'élève jusqu'au ciel, et ne l'a jamais vue.
O la parfaite amour que l'amour des laquais!
Ils ne s'amusent point à de si longs caquets;

Jamais les envieux sur leurs desseins ne mordent:
Deux mots ruinent tout, ou deux mots les accordent.
Sans autres compliments, tel de telle a joui,
Qui n'avait dit encor que le seul mot de oui.
Jamais tant de manie en leur cerveau n'habite;
De même que leurs pieds, leur passion va vite.
Pour moi je tiens pour fou qui prend tant de souci,
Qui pense bien aimer, et n'aime pas ainsi.
Qu'à son gré cependant se comporte mon maître. » (III, 2).

L'observateur, chez Rotrou, se manifeste aussi dans la peinture qu'il nous donne de l'âme féminine. Pensez à cette héroïne qui a changé d'amant mais qui confesse aimer encore le premier « d'avoir été jaloux ». Pensez aussi au scepticisme des femmes à l'égard des protestations exubérantes de leurs amoureux :

« De combien d'importuns j'ai la tête étourdie!
Combien, à les ouïr, je fais de languissants!
Par combien d'attentats j'entreprends sur les sens!
Ma voix rendrait les bois et les roches sensibles;
Mes plus simples regards sont des meurtres visibles;
Je foule autant de cœurs que je marche de pas... »

Saint Genest, II, 3.

N'est-ce pas l'observation et l'expérience qui enseignent au poète-avocat que « les beautés » ne sont jamais dupes, qu'elles sont lasses, au dernier point, comme l'affirme l'actrice Marcelle dans Saint Genest, « d'entendre (les) douceurs des faux courtisans ». Les héroïnes que Rotrou met en scène savent ce qu'il faut penser des promesses de leurs ensorceleurs, elle n'ignorent pas que la réalité de la vie de tous les jours ne correspond pas à la fiction créée et entretenue par les jeux et les manières pratiqués dans l'univers irréel des salons. Mais elles savent aussi combien les hommes sont sensibles au paraître et quelles armes il faut utiliser pour vaincre la résistance des plus forts guerriers. Isabelle, chargée par sa maîtresse de feindre d'être amoureuse d'un jeune étranger, récapitule devant la reine la longue liste des « atouts » qu'elle mettra dans son jeu pour gagner la partie :

« Mes yeux, pour commencer, apprendront de ma glace
Avec quel mouvement ils auront plus de grâce,
Par quels ris je pourrais m'acquérir plus de vœux,
Et par quelle frisure embellir mes cheveux.
Pour rendre à mes désirs son âme résignée,
S'il vous plaît, j'emploirai le fard et la saignée.
Mes mains emprunteront la blancheur des onguents,
Je veux, pour les polir, avoir au lit des gants.
Je consens qu'un tailleur inventif et fidèle,
Pour me rendre le port et la taille plus belle,
N'épargne en mes habits ni baleine ni fer,
Et me serre le corps jusques à m'étouffer.

Je parlerai toujours de soupirs et de flamme
A ce jeune étranger qui vous a ravi l'âme.
Je n'épargnerai point les pas de cent valets,
Et mille cœurs navrés empliront mes poulets;
Je m'y qualifîrai du nom de prisonnière,
Lui du nom de mon tout, de ma seule lumière;
Ce ne seront qu'amours, que soupirs et que vœux;
Je les cachèterai de mes propres cheveux.
Je verserai des pleurs, il me verra malade
Si quelqu'autre en obtient une seule œillade. »

Les Occasions Perdues, II, 2.

La facilité même de leur succès les met en garde. Elles savent ne pas se faire d'illusions sur la vraie nature des hommes, pour qui le maniement habile des « propos gentils » n'est qu'une arme facile. Combien vite, hélas, ne passent-ils pas de la poésie à la prose! Une fois les faveurs réclamées obtenues ils lèvent le masque :

« En la plus belle humeur il répandait des larmes:
Mais depuis que l'amour m'a fait rendre les armes,
Il ne dit plus *je brûle*, il ne dit plus *je meurs*. »

La Célimène, II, 3.

« Une femme promet d'endurer, de se taire
De renoncer à soi, de vivre solitaire,
Alors qu'elle promet de craindre son époux;
Une nuit seulement est ce qu'elle a de doux.
Ses plaisirs sont finis aussitôt que la danse,
Et la seconde nuit son veuvage commence.
Depuis que son mari la tient en ses liens,
Il a bientôt repris ses chemins anciens;
Il dédaigne bientôt sa grâce et son mérite
Pour revoir Amarante, ou Philis, ou Carite. »

Les Ménèchmes, III, 3.

Et c'est encore Rotrou, fin psychologue, connaisseur de l'âme humaine, qui prodigue à la femme délaissée des conseils susceptibles de ramener l'époux infidèle au foyer légitime :

« Ne t'oppose jamais à ses intentions,
Autorise toujours ses résolutions,
Et cesse d'expliquer ses pas et ses pensées...
Présente à ses regards un visage plus doux,
Ne lui témoigne point un esprit si jaloux,
Evite les sujets d'exciter sa colère,
Et qu'à tous ses desseins ta volonté défère...
Souffre un peu cette ardeur dont son âme est atteinte
Crois-tu que par tes pleurs elle puisse être éteinte ?
Feins de ne la voir pas, cache tes déplaisirs;
Quand son amour décroît, augmente tes désirs;
Témoigne plus de feux quand les siens s'alentissent,
Réchauffe tes baisers, quand les siens refroidissent;
Caresse-le de l'œil, et du nom le plus doux
Dont la femme peut voir et nommer son époux;
Parais toujours contente, et toujours enflammée;
Enfin, aime-le bien, et tu seras aimée. »

Les Ménèchmes, IV, 2.

Ce talent d'observateur, Rotrou le montre aussi dans la peinture des âmes tourmentées par la passion. Certes, nous pouvons lui reprocher de ne pas avoir su conférer à tous ses personnages des caractères bien dessinés. Il y a dans ses pièces de nombreuses volte-face, des revirements brusques dans les attitudes des acteurs, capables de donner le frisson à ceux qui ne jurent que par la vraisemblance. Dans *Venceslas*, Cassandre nous présente un exemple-modèle de changement inexplicable psychologiquement. Mais à côté de cette indifférence flagrante à l'égard de la réalité psychologique, il y a des caractères bien campés, vrais qui font deviner l'observateur perspicace. Je ne veux citer comme exemple que le personnage de Ladislas en proie à son amour pour Cassandre. Quel caractère bien dessiné, violent sans doute, mais d'une violence continue, violence qui logiquement, nécessairement poussera le prince au meurtre. Rotrou nous semble aussi dans le vrai quand il met en scène des êtres dominés par une passion extrême chez lesquels la folie amoureuse s'exprime par des réactions psycho-physiologiques (41).

L'auteur de *Cosroès* sait peindre avec autant de talent la haine d'une mère pour le rival de son fils. Le roi Venceslas, partagé entre le devoir et l'amour, nous émeut profondément. Rotrou nous touche aussi quand il nous présente Saint Genest envahi d'un amour immense pour Dieu, amour qui lui donne la force de mourir allègrement.



En prenant la peinture de l'amour chez Rotrou comme prétexte à notre étude nous avons évoqué quelques aspects de l'œuvre de ce grand dramaturge : son côté romanesque, son réalisme, ce mélange de préciosité figée et de franchise assez crue. A côté de ces traits caractéristiques qui font que notre auteur est tributaire du goût de son époque, nous apercevrons chez lui d'autres tendances propres à corriger ce penchant : l'amour et l'ironie et son sens critique à l'égard des mœurs du temps.

Poète étrange, sacrifiant à une mode qu'il n'a cessé de railler !

Esprit partagé entre la soumission et la révolte, asservi au goût tyrannique des salons, mais assez clairvoyant pour annoncer une nouvelle façon de sentir dont il aimerait imposer les lois. Esprit tiraillé entre le goût d'hier et celui de demain ! Son œuvre évidemment est à l'image de cet esprit partagé.

---

(41) Voir *Hercule Mourant*, III, 3. Chez Déjanire l'horreur causée par des pressentiments s'exprime dans ses gestes.

Certains ont regretté et même sévèrement critiqué le caractère hétéroclite de son théâtre.

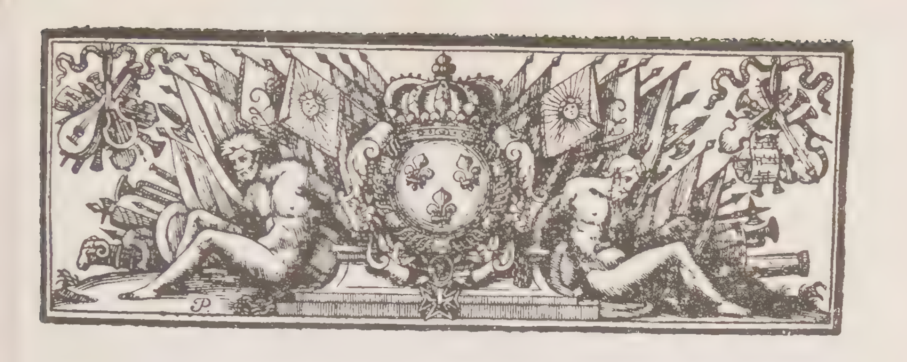
Il est légitime de supposer que le talent de Rotrou, que son étonnante facilité d'écrivain, ne rédigea-t-il pas jusqu'à quatre pièces par an, lui auraient permis de faire mieux ! Pourquoi ne pas imaginer aussi un Rotrou, libéré des contraintes matérielles, un poète assagi corrigeant ses pièces, à l'instar de son célèbre confrère, et élaguant les éléments nuisibles à l'unité du ton ?

Faut-il regretter les imperfections de son œuvre, faut-il accuser le sort de ne pas lui avoir accordé le loisir de reprendre ses pièces ? Mais la valeur de son théâtre ne réside-t-elle pas précisément dans le fait d'être l'expression adéquate d'une époque hétéroclite, d'une période bouillonnante. où le rire se mêle aux pleurs, où la recherche de l'expression vague et légère s'allie à une franchise de ton, d'une période où l'homme ressent violemment le besoin d'exprimer dans des formes du langage la condition de la vie ?

Avec ses qualités et ses défauts l'univers « rotrouesque » constitue pour nous un témoignage précieux du baroque français. Il nous révèle un aspect inattendu du tempérament français, aspect qui fut voilé par les règles classiques.

W. LEINER.





LES REPRÉSENTATIONS EN MUSIQUE AU COLLÈGE LOUIS-LE-GRAND DE PARIS (1689-1762)

Les Jésuites de Paris introduisirent sur leur scène deux éléments originaux : le ballet et l'opéra de collège (1). Si « dans la littérature dramatique des collèges, la maison de la rue Saint-Jacques joue le rôle que remplit la Comédie Française dans le théâtre profane » (2), les Pères ne firent que suivre un usage déjà séculaire dans les écoles d'Ancien Régime. Cependant, en ce qui concerne les spectacles de danse et de chant, les Jésuites, fidèles à leur principe de se servir de tout pour un but apostolique, songèrent les premiers à « christianiser » ces nouveaux genres et à employer le livret de ballet et d'opéra comme véhicule de propagande religieuse ainsi qu'ils l'avaient fait pour la tragédie latine.

Malgré l'opposition de l'Université de Paris, des Jansénistes et d'autres ennemis de la Compagnie de Jésus et de leur théâtre Louis-le-Grand, les Jésuites persévérèrent dans leur but de rendre la scène édifiante et d'en faire aussi un moyen de formation culturelle pour leurs élèves. Nous allons ici suivre jusqu'au bout cette activité musicale scolaire qui, comme nous l'avons vu, eut son apogée dans les opéras de Marc-Antoine Charpentier,

---

(1) Les représentations en musique au Collège Louis-le-Grand 1650-1788, R. H. T. 1957, IV.

(2) Ernest Boysse, *La Comédie au collège (Revue contemporaine*, 31 déc. 1869), page 681.

et prendra fin en 1762, lors de la suppression de la Compagnie de Jésus et de la fermeture du Collège Louis-le-Grand.

Si, après la première de *David et Jonathas* (1688), aucun nouvel opéra de Charpentier ne figure dans les programmes du Collège qui nous restent, on y découvre une reprise de cette œuvre, et les noms d'autres éminents compositeurs qui ont écrit des ballets, intermèdes et opéras pour le Collège jusqu'à l'expulsion des Jésuites en 1762. Nous nous proposons donc de donner dans cet article, dans l'ordre chronologique, une courte mention de quelques-unes des plus importantes œuvres musicales représentées après 1688 à Louis-le-Grand dont les noms des compositeurs nous sont parvenus par les programmes encore existants.

Notre inventaire sera forcément court car, suivant l'habitude de l'époque, la plupart de ces compositeurs sont restés dans l'anonymat. Quant à leur musique, tout est perdu, sauf *David et Jonathas*, et le recueil intitulé *Ballet des Jésuites* (3).

Dans cette dernière collection nous trouvons un ballet de collège : *Sigalion ou le secret*, écrit par Pascal Colasse, compositeur à l'Académie Royale de Musique et élève et collaborateur de Lully. Ce ballet servait d'intermèdes à une tragédie latine *Polymestor*, du Père Jouvency, représentée au Collège Louis-le-Grand le 17 août 1689. Son librettiste anonyme expliquait ainsi le rapport entre les deux œuvres :

> « La principale intrigue de la Tragédie de Polymestor roule sur un secret qui empesche ce Roy de distinguer son fils d'avec son ennemy. C'est ce qui a donné lieu à ce Ballet du Secret. » (4).

La musique de ce bref ballet, d'une vingtaine de pages, comprend : une ouverture « à la française » et cinq actes de danses. Dans le manuscrit de Philidor, le dessus et la basse seuls sont donnés. Si un transcripteur moderne avait l'intention de restituer une de ces danses il serait obligé d'imiter le secrétaire de Lully en réalisant les parties intermédiaires. Quant à l'orchestre, il se composait, d'après les mentions de la partition, de tailles et quintes, hautbois, bassons et trompettes.

Dans cette composition, Colasse se montre très soucieux de la couleur instrumentale. A plusieurs reprises il indique des contrastes entre les divers instruments, par exemple au deuxième acte, dans la « Marche pour la Suitte de la Renommée », où les violons reprennent deux fois le thème énoncé par les trompettes. De même dans le quatrième acte Colasse

(3) Dans la Collection Philidor à la Bibliothèque du Conservatoire de Paris.

(4) Bibliothèque Nationale, Réserve, Yf 2834, page 2.

écrit une gigue en forme d'imitation où les cordes répètent deux fois l'air des hautbois.

L'œuvre se termine par une longue chaconne de cent trente sept mesures, traitée librement, et dans laquelle les bois et les cordes dialoguent ensemble avec une certaine verve qui témoigne, me semble-t-il, de l'influence heureuse de l'apprentissage du compositeur auprès de Lully.

Un livret du 16 février 1692 décrit des *Intermèdes en musique*,

> « qui seront chantez à la tragédie de *Sophronie* et composez de l'union de la Victoire et de la Paix, prologue, les Enchantements d'Ismène, les Bergers du Jourdain, la Constance des Chrétiens et le Triomphe de la religion » (5).

A propos de l'élément musical, le librettiste nous dit :

> « On a tiré de chaque partie de la Tragédie Latine les sentiments qu'on a jugé les plus propres à estre mis en Musique. Le sujet est pris du second Livre de la *Jérusalem* de Tasse. Quoy que les Intermèdes François ayent du rapport à chaque Acte Latin, ils n'ont point de liaison entr'eux. On a cru donner par ce moyen plus de liberté et plus d'agrément à la Musique. »

Une annotation manuscrite sur la dernière page du livret explique que « La Musique est de la Composition de M. Lalloüette, Maître de Musique de St Germain l'Auxerrois de Paris et Elève de deffunt M. Lully ».

Comme délassement entre les actes de *Posthumius dictator*, austère tragédie latine du Père Le Jay, les élèves du Collège, assistés par de nombreux artistes de l'Opéra, dansèrent en 1697 le *Ballet de la Jeunesse*, dédié à Monseigneur le duc de Bourgogne, et dont les airs et les danses étaient de la composition de Beauchamps (6).

Voici une notice au sujet de ce ballet que l'on trouve dans une gazette étrangère contemporaine :

> « Les Jésuites firent représenter avant-hier par leurs écoliers une Tragédie... ensuite de laquelle on dansa un ballet intitulé *Ballet de la Jeunesse*, dont les entrées, de la composition du Sieur de Beauchamps, furent fort divertissantes et bien exécutées. Leurs Altesses Royales y assistèrent. » (7).

C'est en 1698 qu'André Campra figure pour la première fois dans un programme du Collège Louis-le-Grand avec des « Récits en musique pour servir d'intermède à *Philochryse ou l'Avare* du Père Le Jay (8). Campra, compositeur fort

---

(5) Bibl. Nat., Réserve, Yf 451.

(6) Bibl. Nat., Yf 2578, Réserve. Sur Beauchamps voir la première partie de cet article, note 22.

(7) *Gazette d'Amsterdam*, le 15 août 1697.

(8) Bibl. Nat., Réserve, Yf 2794 ter.

goûté à l'Opéra et à la Cour, est désigné dans les programmes du Collège comme « Monsieur Campra, Maistre de Musique de l'Eglise Cathédrale de Nostre-Dame de Paris », jusqu'en 1700, année de sa démission de ce poste.

En 1700, à deux reprises, deux mois de suite, nous trouvons ce même compositeur cité comme collaborateur musical des fêtes du Collège. Pour le 26 mars, Campra composa des « Récits en musique pour servir d'intermèdes à *Abdolimène,* « récits qui, si l'on peut juger d'après le livret, étaient en réalité des scènes d'un petit opéra-comique (9). Le 12 mai de la même année, les collégiens, accompagnés comme d'habitude par des danseurs de l'Opéra, donnèrent un ballet, *Le Destin du nouveau siècle,* mêlé de récits, et mis en musique aussi par Campra (10).

D'après Sommervogel, le *Celse* représenté à Louis-le-Grand le 5 juin 1703 aurait été une reprise de l'opéra de Marc-Antoine Charpentier, composé en 1687. Il n'en est rien cependant, car d'après le programme de 1703 (11), *Celse, tragédie chrestienne,* fut donné par les « petits pensionnaires » et sur un autre texte que celui du Père Bretonneau, et comprenait des intermèdes intitulés *Diogène ou les mœurs du siècle.*

Le nombre des spectacles chez les Jésuites de Paris augmentait au cours du XVIII[e] siècle proportionnellement à l'intérêt croissant pour le théâtre lyrique profane, et malgré les restrictions ecclésiastiques et les critiques des nombreux adversaires de la Compagnie en France. Ainsi au mois de janvier 1704, il y eut deux séances de théâtre et de musique à Louis-le-Grand. Le 9 janvier, on chanta *Thysis,* « pastorale allégorique en musique sur la guerre présente », qui comportait un prologue et trois intermèdes composés par La Chapelle (12).Le 30 du même mois, les élèves donnèrent une pièce, *Hannibal jurens ad aras,* avec des intermèdes en musique du même compositeur (13). Le mois suivant, le 27 février, au lieu de la tragédie latine traditionnelle, le Père Le Jay fit représenter sa traduction française d'une de ses pièces latines déjà donnée (1699) au Collège. La tragédie française, *Joseph vendu par ses frères,* fut précédée, nous dit le pro-

---

(9) Bibl. Sorbonne, cote HJr 55 (19).

(10) Bibl. Nat., Réserve, Yf 2663.

(11) Bibl. Nat., Réserve, Yf 2616. Voir Charles Sommervogel, *Bibliothèque de la Compagnie de Jésus,* vol. II, col. 139, n° 3.

(12) Bibl. Nat., Réserve, Yf 2850. D'après Fétis, ce La Chapelle, compositeur attitré des Jésuites pendant de longues années, aurait vécu à Paris vers le milieu du XVII[e] siècle. Il s'y fit connaître par un ouvrage : *Principes de la Musique, distribués d'une manière facile et sûre pour arriver à une connaissance parfaite de cet art, La Chapelle (Jacques Alexandre),* Bibl. de l'Arsenal, M 497, et daté 1736-1752.

(13) Bibl. Nat., Réserve, Yf 2730.

gramme (14), d'un « prologue chanté dont le sujet est allégorique à la pièce française ». Elle fut aussi intercalée d'intermèdes de Campra, lesquels comprenaient des récitatifs, des chœurs et des symphonies. Si nous ajoutons, pour cette même année 1704, une pièce *Philippe le Bon* (le 8 juin), et pour le 8 août une tragédie *Moïse*, accompagnée d'un ballet, *La Naissance de Monseigneur le duc de Bretagne*, par un compositeur anonyme (15), nous avons un indice frappant de l'intense vie théâtrale et musicale à Louis-le-Grand vers cette époque.

En 1706, nous arrivons à une manifestation d'un intérêt tout spécial : le 10 février de cette année la tragédie en musique, *David et Jonathas* de Marc-Antoine Charpentier, créée au Collège en 1688, fut reprise sur cette même scène. Dans le livret de 34 pages publié à cette occasion on trouve le texte intégral de la pièce originale, auquel on avait ajouté, sur la dernière page, ces mots : « La Musique est de F. M. *(sic)* Charpentier » (16).

L'appétit pour les opéras semblerait avoir été stimulé à nouveau au Collège par la reprise de *David et Jonathas*, car l'année suivante, 1707, le livret du 2 mars reproduit le texte de *Narcisse, tragédie en musique*, avec prologue et trois actes (17), composée par un musicien que nous avons déjà rencontré, La Chapelle. D'après ce petit livret de 24 pages, écrit par le Père J. B. Du Halde, *Narcisse* fut chanté par quatre solistes professionnels : MM. Jourdain, Le Bel, Moran et Baudeau, assistés par des collégiens qui chantaient les chœurs composés pour « Diane et les Nymphes », « une troupe de Bergers » et une autre « troupe de Héros changez en Fleurs ». Sauf pour une passacaille indiquée dans la dernière scène du troisième acte, nous n'avons aucun indice sur l'exécution musicale de cette œuvre.

Il n'est pas sans intérêt, peut-être, de citer ici « l'argument » de ce petit opéra de collège. La mollesse du thème et la mièvreté du style rappellent bien certains livrets du théâtre professionnel de la même époque et devaient inévitablement offusquer les adversaires du théâtre scolaire et amener de vives critiques.

> « Le sujet est tiré du troisième livre des Métamorphoses d'Ovide : Narcisse élevé par Tirésie à la vertu, apprend de ce Prophète aveugle qu'il vivra heureux pourvu qu'il s'ignore luy-même : *Si se non noverit, inquit.* Le jeune Narcisse suit les leçons de son maître. Il évite les plaisirs, il va chercher dans la solitude un azyle à son innocence il s'y considère dans une

---

(14) Ibid. Rés. Yf 2533.
(15) Ibid. Rés. Yf 2533.
(16) Bibl. Mazarine, Paris, 3668 (246).
(17) Bibl. Nat., Yth 19782.

fontaine; enfin il reconnaît par ses propres sentiments que l'amour que l'on a pour soy-même est un écueil qu'on ne peut éviter même dans la solitude. Convaincu qu'on ne trouve point de parfait dégagement pendant la vie, il pêche de douleur *(sic)* sur le bord de la fontaine et il y est changé en fleur. »

Après la première de cette tragédie en musique, on représenta pendant plusieurs années une série de ballets, mêlés de récits et de chants, et un certain nombre de cantates composées notamment par La Chapelle, Le Maire et Abeille. Le 11 janvier 1719, on reprit *Hannibal jurans ad aras*, avec les trois intermèdes « en vers libres » de Campra (18). Par le mélange de la danse, du chant et des récits, grâce aussi à la grande diversité des tableaux, aux noms éminents des collaborateurs professionnels et à l'éclat de la mise en scène dont le théâtre de Louis-le-Grand disposait, on a peine à croire, en parcourant le livret, que ces intermèdes aient été créés sur une scène de collège.

Signalons aussi une autre partition de Campra pour les entr'actes de la tragédie d'*Agapitus* (1722) (19). Ces intermèdes seront repris plusieurs fois dans les collèges de province, notamment à Arras en 1730, et seront intercalés entre les actes d'autres tragédies dont le sujet était l'histoire d'un martyr (20).

En 1734, nous découvrons un autre opéra de collège qui eut sa première sur la scène du Collège Louis-le-Grand, à savoir, *Isaac, tragédie française en musique* (21), dont les paroles sont du Père Brumoy et la musique de La Chapelle. Cet opéra en trois actes et un prologue servit, selon l'habitude, d'intermèdes à la tragédie latine de *Tigrane* :

« La seconde pièce », dit le librettiste, « dont le sujet est tiré du vingt-deuxième Livre de la Genèse, fait avec la première un contraste bien capable d'instruire les jeunes gens et de leur apprendre combien ils doivent honorer ceux qui leur ont donné le jour. L'une nous représente un Fils révolté contre son Père, mais dont la punition suit de près la révolte. L'autre nous fait voir un Fils soumis et dont la soumission est récompensée des plus magnifiques promesses. »

Dans la distribution, on remarque les « Acteurs du prologue, l'Ange exterminateur, suite de l'Ange exterminateur,

---

(18) Archives S. J., Province de France, au Scholasticat, Chantilly (Oise), France, n° 28.

(19) Bibl. Nat., 8° Yth 272.

(20) Voir L. Hautecloque : *Les Représentations dans l'Artois*, Abbeville, 1888, page 75 *et seq.*

(21) Bibl. Mazarine, 41766. Cette tragédie en musique jouit d'une certaine vogue dans divers collèges de la Compagnie de Jésus en province. Un an après sa création à Paris, cet opéra fut donné à Arras, en 1743 à Rouen, en 1757 à Caen, et de nouveau à Arras en 1759.

troupe du peuple fidèle ». Les chanteurs de la tragédie elle-même comprenaient : Abraham, Isaac, Ismael, un « sacrificateur d'Astarte », une troupe de « Prestres d'Astarte », une troupe de bergers et une troupe de chasseurs. Tout au long du livret les indications musicales sont nombreuses. Pour la musique instrumentale signalons : « une symphonie très vive », dans la première scène du prologue, et « une symphonie pour la descente de l'Ange », dans la deuxième scène. Dans l'acte I, scène 1, « une symphonie grave » se fait entendre. « Une marche de Bergers », (acte II, scène 4) et « une symphonie champêtre » (acte II, scène 4) rehaussent le deuxième acte. Dans le troisième acte, « Abraham seul, paroît endormi ». « Une symphonie douce exprime son sommeil et un mouvement vif le réveille ». L'acte se termine par une « Marche des sacrificateurs d'Astarte » et une « Passacaille » à laquelle tous les personnages prennent part.

A maintes reprises, des airs, pour voix solo, duos, trios, et chœurs sont également indiqués dont quelques-uns, notamment le trio d'Abraham, Isaac et Ismael (III, 2), sont fort dramatiques et se prêteraient facilement à une musique animée.

Signalons ensuite dans notre liste (forcément incomplète) des représentations exceptionnelles à Louis-le-Grand, le *Ballet de Mars* (1735), (22), que le *Mercure* d'août 1735 décrit comme :

> « singulier par la beauté du coup d'œil et par le grand nombre d'acteurs et de spectateurs. C'est peut-être le seul qui puisse maintenant donner quelque idée de la magnificence des ballets que l'on donnait pendant la jeunesse du feu roy. La nombreuse et brillante assemblée, qu'a décoré celui-ci de sa présence, en a loué également le dessin et l'exécution. »

Le cours des ballets et intermèdes en musique, représentés par les jeunes acteurs, formés et assistés par des musiciens et compositeurs professionnels, continue avec beaucoup d'éclat pendant le XVIII[e] siècle jusqu'à la fermeture du Collège en 1762. Tantôt la musique de ces brillants spectacles sera fournie par un compositeur anonyme, tantôt par des compositeurs dont on semble avoir perdu aujourd'hui la trace, comme Février (1724), Royer (1726), Chauvigny (1731), Chérin (1735), (23), Denys (1738), Farier (1739), et Duché (1758)

---

(22) Bibl. de l'Arsenal, Collection Rondel.

(23) L'incertitude qui règne au XVII[e] siècle dans l'orthographe des noms propres pourrait nous autoriser à supposer que ce Chérin soit André Chéron, né à Paris le 6 Février 1695 et filleul de Campra. Il fut reçu enfant de chœur à la Sainte-Chapelle par Marc-Antoine Charpentier le 6 mai 1702, devint élève de Bernier et fut claveciniste, « batteur de mesure » et maître de chant à l'Opéra, et organiste du Concert Spirituel (*Mercure de France*, oct. 1748, page 187). Chéron ou Chérin fit chanter plusieurs motets à la Chapelle du Roi et publia deux recueils de sonates à trois pour deux flûtes et basse chiffrée (Paris, 1727-1729). Voir L. de la Laurencie, *Notes sur la jeunesse de Campra*, page 40.

Parfois des musiciens de renom fournissaient vers cette époque les participations musicales pour ces spectacles scolaires. Ainsi, Louis-Nicolas Clérambault (1676-1749), un des maîtres de la cantate française et excellent compositeur de sonates en style italien (24), écrivit pour la séance du 15 mai 1748 la musique pour un « divertissement en vers libres », *Le Retour du Printemps ou l'ouverture de la campagne*. Ce fut Charles-Henri Blainville (1711-1769), compositeur de symphonies et de cantates et célèbre théoricien (25), qui composa la partition de *Midas, comédie héroïque en musique* (26), chantée au Collège le 6 juin 1735.

Dans cet article nous avons voulu montrer le déploiement extraordinaire de la musique lyrique sur la scène de Louis-le-Grand à la suite des créations de Marc-Antoine Charpentier dans ce genre. L'opéra scolaire eut son définitif et peut-être son meilleur essor grâce aux partitions de Charpentier. A partir de 1689 pourtant, d'autres ballets, intermèdes et cantates, sans oublier la reprise de *David et Jonathas* et les premières de deux autres tragédies en musique, rehaussèrent les programmes du Collège jusqu'en 1762. Cette activité fut interrompue en pleine croissance par l'expulsion de la Compagnie de Jésus. A Paris, dans les provinces françaises et partout en Europe, le théâtre lyrique scolaire, qui avait été un important épisode dans l'évolution de l'opéra, cessa quasi complètement avec la disparition des Jésuites. Nous croyons cependant qu'il valait la peine de rappeler à la vie cette phase remarquable de l'histoire de la musique française où dans un théâtre de collège, de jeunes seigneurs, assistés de chanteurs, danseurs et musiciens professionnels, représentaient des ballets et des opéras. Ne doit-on pas croire que certains jours l'Opéra avait réellement une succursale chez les Pères Jésuites ? En tout cas, le Recteur de l'Université de Paris, en prenant possession du Collège Louis-le-Grand en 1762, prédit tristement la fin de cette floraison de la musique française chez la jeunesse en empruntant les paroles de l'Apocalypse : « Désormais, on n'entendra plus dans son sein, ni la voix des musiciens, ni les concerts des joueurs de lyre, de flûte ou de trompette ».

Robert W. LOWE,
Georgetown University

---

(24) Consulter l'article de La Laurencie, *La Musique Française de Lulli à Gluck*, dans l'*Encyclopédie de la musique*, première partie, p. 1559.

(25) Voir Michel Brenet, Les Concerts en France, pp. 250-251 et 263-265.

(26) Archives S. J., Prov. France, n° 28, à Chantilly.

Notes sur BAAL

Première Pièce de BERT BRECHT

En relisant, bien des années plus tard, sa première œuvre dramatique, Brecht porte ce jugement : « *La pièce manque de maturité* ». Il ajoute qu'il manque de force pour la remanier (2).Le critique Schumacher note d'autre part : « Baal est un personnage associal. Mais ce n'est pas un « Vautrin » qui incarne le crime de la société. Il aurait fallu alors que Brecht en fasse un marchand de canons ou un polytechnicien bourgeois. Baal est un déchet de la société. Il ne répond à aucune nécessité sociale; son caractère a quelque chose d'accidentel qui, finalement, nous laisse indifférent ». (3).

Laissant de côté l'évolution du poète (4) et la critique purement sociologique (5), analysons cette pièce de Brecht, représentative de sa période pré-engagée. Au milieu des œuvres expressionnistes d'après la première guerre qui, par leur ton

---

(1) La source bibliographique essentielle sur l'œuvre de Brecht en général et sur *Baal* en particulier est : Walter Nubel : *Bertolt Brecht - Bibliographie* in *Sinn und Form,* Zweites Sonderheft : Bertolt Brecht, Ruetten und Loening, Berlin, 1957.

Toutes les citations de la pièce sont empruntées à la version française de Pierre Hainaut, *Bertolt Brecht, Théâtre Complet,* IV, l'Arche, 1956, pp. 159-222. Les autres ont été traduites de l'allemand par l'auteur de l'article.

(2) Bertolt Brecht : Bei Durchsicht meiner ersten Stuecke (en relisant mes premières pièces), in *Stuecke,* Bande I, Berlin, Aufbau, 1955, p. 9. Publié aussi dans *Erste Stuecke, 4-6. Tausend,* Berlin, Suhrkamp, 1957, p. 9.

(3) Ernst Schumacher, *Die Dramatischen Versuche Bertolt Brechts 1918-1933,* Berlin, Ruetten und Loening, 1955, p. 41.

(4) « Du Prêtre de *Baal* à l'ascète monacal », Herbert Luethy : Vom armen Bert Brecht, *Der Monat,* Heft 44, Mai 1952, p. 126.

(5) Ernst Schumacher, op. cit. Contre l'appréciation de Brecht et celle de Schumacher, citons celle de Eduard Lachmann : Bertolt Brecht, Stuecke, Bd. I-LV, Berlin : Aufbau Verlag 1955. *Deutsche Literaturzeitung* (Berlin) Oktober 1956 : « Baal n'est nullement, comme le pense Brecht, la glorification d'un individualisme outré, mais un Knut Hamsun dramatisé, dans une atmosphère dense... ».

passionné, marquent un bref renouveau du « Sturm und Drang », la pièce de Brecht frappe par sa force primitive. Comme le dira le traducteur français de *Baal,* « une sorte de symbiose de l'homme et de la forêt (en) constitue l'essence mi-animale, mi-végétale... » (6).

Baal n'a pas une construction dramatique solidement charpentée; c'est plutôt un ballade scénique, une « bacchanale d'estaminet, sauvage et indisciplinée, magnifique et obscène, pleine de chaleur sensuelle et spirituelle » (7), « un hymne biologico-chaotique » (8).

C'est pourtant à cette œuvre criarde et trouble qu'un poète aussi épris de discrétion et d'harmonie que Hugo von Hofmannsthal dédie un prologue, trois ans avant sa mort.

Représentant la mentalité « fin de siècle », librettiste de Richard Strauss, Hofmannsthal peignait en style noble un monde aristocratique, alors qu'autour de lui retentissaient les cris délirants des expressionnistes. Dans le monde distingué et feutré qui est le sien, la voix de Brecht a dû paraître à Hofmannsthal profondément étrange et étrangère (9). Pourquoi lui a-t-il prêté l'oreille ? On l'ignore encore. Notons seulement que Willi Haas, éditeur entre les deux guerres de l'hebdomadaire allemand *Die Literaris der Welt,* écrit dans ses *Mémoires :* « Hofmannsthal m'a parlé du jeune Brecht sur un ton presque craintif, et en tout cas avec une aversion à peine dissimulée, mais en même temps avec admiration, et bien résolu à lui faciliter sa carrière dans la mesure de ses moyens » (10).

Hofmannsthal, affirme Willy Haas, était fasciné par *Baal.* Lorsque la pièce fut créée à Vienne le 21 mars 1926, le poète mit son prestige au service de son jeune confrère en rédigeant un prologue scénique qui fut donné en lever de rideau (11). L'intention de Hofmannsthal était sans doute de préparer un public, habitué au style littéraire d'autrefois, à une pièce ultra-moderne (12). Les personnages de ce prologue sont : Herbert Waniek, Oskar Homolka, Egon Friedell, Hermann Thimig et Gustav Walden du « Theater in der Josefstadt ». « Ils se jouent en quelque sorte eux-mêmes », discutant le « Théâtre

---

(6) Pierre Hainaut, op. cit., pp. 161-162.

(7) Herbert Luethy, op. cit., p. 116.

(8) Willy Haas, Bert Brecht, Berlin, Colloquium Verlag, 1958, p. 22.

(9) L'irruption de forces élémentaires obscures, le pressentiment de l'écroulement de ce monde, occupe cependant Hofmannsthal pendant cette période; on en trouve l'expression dans la tragédie *Turm,* créée en 1928, à laquelle il avait travaillé de nombreuses années et dont il existe plusieurs versions.

(10) Willy Haas, op. cit., pp. 11-12 et *Die Literarische Welt,* Muenchen, 1957, p. 133.

(11) Hugo von Hofmannsthal, *Das Theater des Neuen,* Eine Ankuendigung, Wien, 1947.

(12) Alfred Polgar : *Ja und Nein,* Rowohlt, 1956, p. 82.

du Renouveau » qui est en train de se fonder. Sous ce titre, leur troupe se proposait de faire connaître des créations nouvelles, et *Baal* de Brecht, annoncée par Homolka, devait ouvrir la série.

L'acteur Oskar Homolka représente la génération du poète. Hofmannsthal lui fait dire : « *Baal* de Brecht ? Il me semble que cela en dit assez long. Le nom est tout un programme » (13). Puis il lui prête cette appréciation : « Nous n'avons pas ici une intrigue raisonnée, s'exprimant en un langage raisonné. Le geste et la parole, ici, ne font qu'un » (14).

Est-ce une pièce historique ? demande Thimig, un autre acteur. Et Hofmannsthal met cette réponse dans la bouche de Homolka : « Il incarne le mythe de notre existence. L'homme d'aujourd'hui traverse tout, se repaît de tout ce qui vit, pour retourner finalement à la terre » (15).

Comme à Vienne, c'est Oscar Homolka qui tient le rôle principal lors des créations de *Baal* à Leipzig et à Berlin. Son incarnation du personnage rappelle aux critiques les sculptures en bois de Barlach (16).

Le personnage de Baal porte un nom qui, dans l'histoire des religions, évoque les cultes phalliques. Dans l'œuvre de Brecht, c'est un poète et un vagabond. Il appartient certes, à une famille littéraire. Descendant des vagabonds du Moyen Age dont Villon fut la dernière incarnation, il n'est pas sans rappeler le Suédois Bellmann et surtout Arthur Rimbaud (17). Brecht utilise d'ailleurs un épisode de la vie du poète des « Illuminations ». Baal, tuant son compagnon de débauche, Ekart, évoque la scène de jalousie de Bruxelles, entre Verlaine et Rimbaud. Baal présente également une forte ressemblance avec le dramaturge Grabbe, poète génial, de mœurs dissolues, du XIXe siècle (18).

L'atmosphère de la pièce rappelle le *Woyzek* de Büchner,

---

(13) Hugo von Hofmannsthal, op. cit., p. 12.

(14) Ibid., p. 13.

(15) Ibid., p. 13.

(16) O. M. Fontana, « Besprechung der Wiener Auffuehrung, (compte rendu de la représentation de Vienne, in *Berliner Boersen-Courier*, Nr, 141, 25 Maerz, 1926.

(17) Cf. Volker Klotz : Bertolt Brecht. *Versuch ueber das Werk*, Darmstadt, 1957, p. 31.

(18) Le drame de Hanns Johst sur Grabbe, *Der Einsame*, (Le Solitaire), présente de fortes analogies avec *Baal* dans la construction et dans les traits individuels; par exemple, l'ami de Grabbe, Hans Ekart, est incarné dans *Baal* dans deux personnages : Johannes et Ekart. Citons encore la culpabilité de la mort d'une jeune fille, la trahison facile de l'ami. Cette parenté est voulue de la part de Brecht. « C'est la parution de la pièce de Hanns Johst, *Der Einsame*, qui donna à Brecht l'occasion de s'opposer, en matière de drame, à l'expressionnisme ». Et « La faiblesse de la pièce (i. e. *Baal*) a tenu au fait que Brecht s'est conformé trop étroitement au schéma de la pièce de Johst qu'il souhaitait réfuter », Cf. Ernst Schumacher, op. cit., p. 27 et 36.

à cette différence près que Baal n'est pas une créature souffre-douleur ; au lieu de recevoir des coups de pied, il en donne. Enfin, certains traits de Baal font penser à Alfred Jarry. On retrouve chez lui, comme chez Ubu, la même obstination brutale, les mêmes aphorismes grotesques qu'accompagnent une conduite dictée par l'instinct le plus grossier.

Baal prête le langage de l'entre-deux-guerres au type de l'adolescent romanesque auquel le vagabondage tient lieu de philosophie. On trouve chez lui des traits du chemineau et de l'amoureux de la nature, et « cette force instinctive, animale, aussi irresponsable que la jeunesse allemande des années vingt, et qui porte en elle sa propre fatalité » (19). Baal devient à sa manière « le miroir révélateur de sa génération. Plus il divague et plus il s'enivre, plus il met en relief les frénésies d'une société qui le rejette, mais qui en même temps l'applaudit et admire sa poésie » (20).

Ce gaillard, « pareil à un fleuve qui déborde » (21) dont l'ivresse panthéiste ignore le repentir, n'est susceptible d'aucune évolution. Il termine son existence dans une retraite solitaire, comme un animal qui s'isole pour mourir. Bien que l'instinct primitif voisine chez Baal avec des aspirations surhumaines, il n'incarne cependant pas la destinée humaine. Baal n'est pas un nouveau Faust. Il n'illustre pas les normes de la morale, mais plutôt leur absence. Il demeure, comme son nom l'indique, une divinité de la Nature, un de ces anciens symboles de fécondité qu'on portait jadis en procession, « un animal-Dieu, cruel comme les forces de la terre, qui se repaît de tout ce qui est vivant, y enfonce ses racines, se gonfle... et pourrit » (22).

En esquissant ainsi le caractère du personnage, on a déjà presque épuisé le contenu de la pièce. Poète et ménestrel d'estaminet, Baal vit au gré de ses impulsions. Il passe d'un salon où il se voit offrir des chances de carrière littéraire, à une mansarde où des femmes avides se succèdent comme des pigeons dans un colombier. Baal prend les femmes et les abandonne aussitôt. Quand l'une d'elles se jette à l'eau, le poète s'en inspire pour varier le thème d'Ophélia, insistant avec délices sur la description détaillée de la putréfaction. Les visions de *Charogne* sont fréquentes chez le jeune Brecht.

Baal est constamment poussé vers la nature par un élan intérieur ; avec la même force il est attiré vers les sombres

---

(19) Geneviève Serreau : *Brecht*, Paris, L'Arche, 1955, p. 26.

(20) Walter Jene : Poesie und Doktrin, in *Statt einer Literaturgeschichte*, Pfullingen 1957, p. 169.

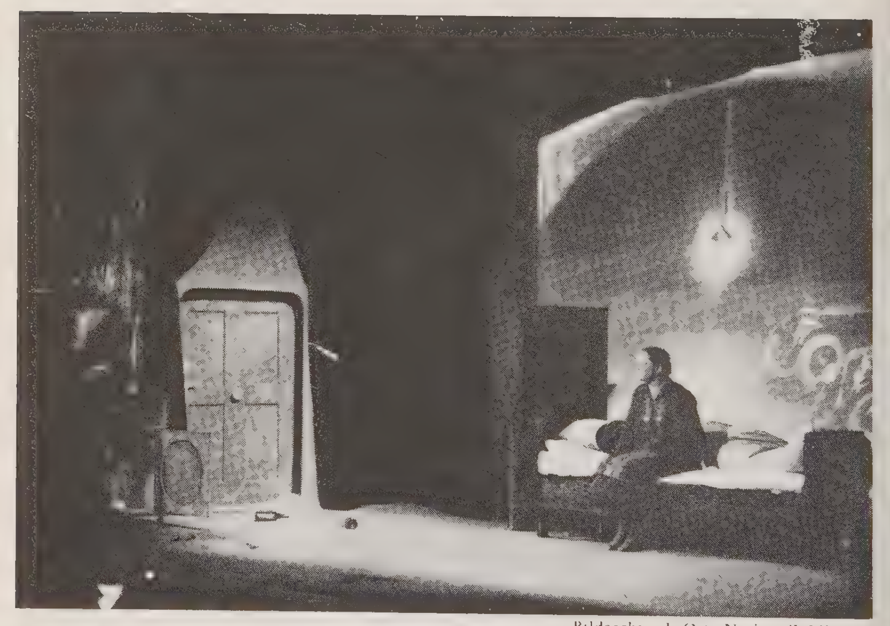
(21) Alfred Polgar, op. cit., p. 83.

(22) Herbert Ihering : Besprechung der Berliner Auffuehrung (Compte rendu de la représentation à Berlin), *Berliner Boersen-Courier*, nr. 76, 15 fév. 1926.



Baal, lors de sa création

Vienne, 21 Mars 1926



Bildarchiv d. Ost. Nationalbibliothek

Baal, lors de sa création

Vienne, 21 Mars 1926

cabarets où il se libère en chansons orgiaques. Et c'est là que, dans une scène de jalousie renversant les rôles, il poignarde son « Verlaine », Jean. Puis il s'enfonce dans un paysage qui devient de plus en plus désert et embroussaillé, où il meurt uni à la terre dans une dernière étreinte, aggripé aux racines. « C'est une bête qui crève au milieu des ronces », comme il l'avait prédit lui-même dans une de ses chansons.

La pièce est une succession de scènes à peine liées entre elles qui n'obéissent à aucune logique psychologique ou dramatique (23). Vingt-trois tableaux lyriques se suivent, presque indépendants les uns des autres ; c'est la densité de l'atmosphère qui leur donne une force particulière. Dans les indications scéniques, des éléments de la nature très déterminés, indiquent le thème des scènes. Ces indications sont « naturalistes », mais dépouillées de détails inutiles ; elles suggèrent sans recherche symbolique.

Par sa forme et par son atmosphère, la pièce rappelle plutôt le « Sturm und Drang » et Büchner (24) que l'expressionnisme des disciples de Strindberg, avec leurs stations extatiques et leurs séquences de rêve qui jalonnent un véritable chemin de croix. Baal ne suit pas ainsi, station par station, les étapes d'une Passion.

On trouve dans la langue un dandysme à la mode, des mélanges de couleurs, des contrastes frappants et voulus, véritables « cocktails verbaux », des grossièretés, des bravades juvéniles, des observations cyniques. En dépit de tout cela, le style reste imagé, direct, riche en adages populaires.

Dans son mélange de romantisme et de naturalisme, le ton poétique de Brecht frappe par sa puissante authenticité. Ce « parler simple, voire même primitif, a paru nouveau et sincère après la débauche verbale et l'amoncellement de métaphores de l'expressionnisme typique » (25).

~

On affirme que Brecht a écrit en quatre jours la version primitive de *Baal*, peut-être à la suite d'un pari avec son ami Georg Pfanzelt, auquel la pièce est dédiée (26). Entre 1918 et 1926, à plusieurs reprises, il remanie son œuvre. Deux des nouvelles versions, publiées dans les années vingt, ont été

---

(23) Selon l'expression imagée du critique Delpy : « Un vers solitaire de scènes », Besprechung der Leipziger Auffuehrung (Compte rendu de la représentation de Leipzig), *Leipziger Neueste Nachrichten*, 10 déc. 1923.

(24) « *Baal*... était le retour le plus frappant de Büchner dans la littérature allemande depuis 100 ans » : W. E. Suesskind : Bert Brecht, in *Die Grossen Deutschen*, Band 5, Berlin 1957, p. 512.

(25) Ernst Schumacher, op. cit., p. 40.

(26) Ibid., p. 33.

reproduites dans les deux éditions allemandes de ses *Œuvres*. La version désignée par Brecht comme « Erste Niederschrift » est la plus complète (27). La seconde rédaction a été publiée à nouveau lors de la première édition de son œuvre (28).

Elle a servi de base à la traduction française (29). La première rédaction se terminait par une dernière scène, *Matin dans la Forêt*, contenant quelques observations peu sentimentales des bûcherons dont le hasard avait fait les témoins de la mort de Baal. Cette scène a été entièrement supprimée par Brecht dans la deuxième version. De même, la première scène, celle du salon litéraire, est plus importante dans la rédaction primitive. On y trouve notamment un développement sur la poésie contemporaine, qui a disparu dans la seconde version. Brecht y citait deux poèmes de la revue *Révolution* (30). Leurs auteurs ne sont pas mentionnés. Il s'agit du poème révolutionnaire de Johannes R. Becher, *Préparation* et de *L'Arbre* de Georg Heym (31). Le poème de Becher n'est important que par l'évocation du climat contemporain que Brecht se propose dans la scène du salon. Celui de Heym, au contraire, répond bien à l'idée générale de la pièce : il donne le leit-motiv du thème de « Baal dans la Nature » qui domine les scènes suivantes (32). Dans son ensemble, la première scène de la version primitive, avait un caractère fortement satirique; il y avait aussi, supprimées dans la deuxième rédaction, des attaques (dans le style de Carl Stevnheim) contre le snobisme littéraire de la période expressionniste, sur le fond duquel Baal apparaît, nettement détaché, comme une force de la nature et comme un poète inspiré. Il figurait d'ailleurs dans la liste des personnages avec l'attribut : poète lyrique. Ce qualificatif a été supprimé ensuite dans la deuxième version.

Le Choral du Grand Baal, ouverture saisissante, « s'élève avec un rythme majestueux; c'est quelque chose d'unique, d'irremplaçable dans le domaine de la poésie allemande » (33).

---

(27) Bertolt Brecht, *Stuecke*, Band 1, Berlin : Aufbau, 1955, pp. 17-155.

(28) Bertolt Brecht, *Erste Stuecke*, Band 1, Berlin, Suhrkamp, 1953, pp. 5-99. Une réédition de ce volume, *4-6 Tausend*, 1957, a repris la version primitive de l'édition sous licence de la DDR et, pour cette raison, la deuxième version ne se trouve plus dans le commerce.

(29) Pierre Hainault, op. cit.

(30) *Révolution* est un document important en ce qui concerne les premières années de l'expressionnisme; vingt numéros environ ont paru au cours des années 1913-1914.

(31) « Der Baum » du volume *Umbra Vitae*, Leipzig, 1912 et non celui paru sous le même titre dans l'ouvrage *Der Ewige Tag*, Leipzig, 1911.

(32) Voici, à titre d'exemple, la première strophe :

« Le soleil l'avait grillé
Le vent l'avait desséché
Aucun arbre ne voulait de lui;
De partout il était rejeté. »

(33) Willy Haas, op. cit., p. 21. La traduction française ne donne malheureusement qu'une idée imparfaite de la beauté du morceau.

D'une version à l'autre, il a subi, lui aussi, des coupures sévères. Les 18 couplets de la première version sont ramenés à 14 dans la seconde. Puis, dans le recueil des œuvres lyriques de Brecht paru sous le titre *Hauspostille* (34), le choral n'a plus que 9 couplets. Ces coupures avaient sans doute pour but de condenser la forme poétique. Il convient aussi de noter que dans *Hauspostille,* le titre est devenu *Choral de l'Homme Baal,* ce qui indique peut-être un changement dans la perspective du poète. Le Choral figure dans le Recueil des Poésies comme première pièce d'un cycle intitulé *Petites Heures des Défunts,* où l'on retrouve d'autres morceaux extraits de *Baal* : *Le Chant de la Fille noyée* (sans titre dans la pièce), ballade sur la décomposition universelle; *La Mort dans la Forêt,* vision de Baal de sa propre désintégration (fortement modifiée dans *Hauspostille*); enfin *Le Chant d'Orge* (35), méditation scatologique qui a valu à Brecht le sobriquet de « Poète des Latrines ».

~

En dehors des deux versions principales, celle des versions scéniques la plus variée et la plus réduite est *La Vie de l'Homme Baal*; des 23 scènes primitives, 112 seulement sont maintenues.

Autre « biographie dramatique », la création de la « Junge Bühne » à Berlin, en 1926, comporte, cete fois, 14 scènes. Brecht a, sous forme d'un article de journal, transformé Baal en spécimen de la société : il voulait ainsi, comme l'explique Elisabeth Hauptmann (36), éclaircir le thème « narratif ». Cet « Archétype de Baal » a paru dans la *Scène* (37).

On y voit se dérouler, dans une esquisse rapide, la vie d'un mécanicien, Joseph K., enfant d'une blanchisseuse, personnage fascinant, mais dénué de scrupules, qui tombe de plus en plus bas, et finit par mener, avec un ami, une vie de vagabondage. Cet ami meurt dans une bagarre au couteau, « sans doute de la main de K. lui-même ». (Dans les deux versions qui existent, un « signalement » de Baal est fourni par un des gendarmes qui ont pris Baal en filature.)

Le thème de Baal, dans la création de la « Junge Bühne », est ramené à son expression la plus simple, comme les

---

(34) *Hauspostille,* Berlin : Suhrkamp, 1951 (Réimpression de l'édition Propylaeen de 1927). *Hauspostille (Bréviaire)* est le recueil le plus important des poèmes de Brecht. Il n'a pas été traduit intégralement en français.

(35) Orge, diminutif de Georg. Il s'agit sans doute de Georg Pfanzelt du pari (voir page 6), ami de jeunesse de Brecht, avec qui il restera lié toute sa vie.

(36) Elisabeth Hauptmann, Notizen ueber Brechts Arbeit, 1926. Dans *Sinn und Form, Sonderhaft Brecht,* Ruetten und Loening, Berlin, 241.

(37) Bert Brecht, Das Urbild Baals, in *Die Scene* (Berlin), XVI, 1, janvier 1926, p. 26.

éléments concrets du fait-divers. Des personnages secondaires ont pris un relief plus accusé. Des contrastes, autrefois à peine indiqués, ont été soulignés. On note ainsi l'apparition des grandes villes tentaculaires, l'approche d'un siècle de fer et de béton, d'un siècle mathématique qui s'oppose à la Nature cosmique de Baal (38). On passe en quelque sorte, du fourré des bois au « fourré rues ». (« Dickicht der Städte »).

A l'occasion de la création viennoise de 1926 Fontana note un manque de respect à l'égard du paysage, qu'on aurait cherché en vain dans le texte primitif. Le critique trouve « déchirant le mot de Baal parlant de la planète plate, où les montagnes ne sont plus des montagnes, mais ce qui manque aux vallées ». (39).

Les contemporains ont gardé un vif souvenir des créations de *Baal,* accompagnées de manifestations spontanées ou organisées dont l'ampleur rappelle la « première » d'*Hernani.* Heinrich Fischer (40) décrit ainsi le spectacle de la première à Berlin : « Il y eut un prologue étrange et très impressionnant dont je n'ai pas perdu le souvenir. Le rideau se levait, la scène était dans l'obscurité complète. Dans le noir, une voix croassante et dominatrice chanta à la guitare : « Quand Baal était encore dans le Sein de sa Mère ». Le chanteur invisible était le poète Brecht lui-même » (41).

« *Vingt ans après la première rédaction de Baal* », dit Brecht, « *un nouveau thème qui se rapprochait de l'idée fondamentale de ma première pièce, m'occupa l'esprit (je songeai à un opéra)* » (42).

Le héros cynique et bestial se transformera en symbole du bonheur, au gré d'une philosophie optimiste de l'Histoire : il deviendra « *le petit Dieu du bonheur s'étirant béatement* » (43), prêcheur-vagabond de la révolution et de l'évangile socialiste. Le Baal de la pièce de jeunesse représentait, à travers ses explosions de force, le désir du retour au giron de la nature; celui de l'opéra incarnera la résurrection et l'immor-

---

(38) Herbert Ihering, op. cit.

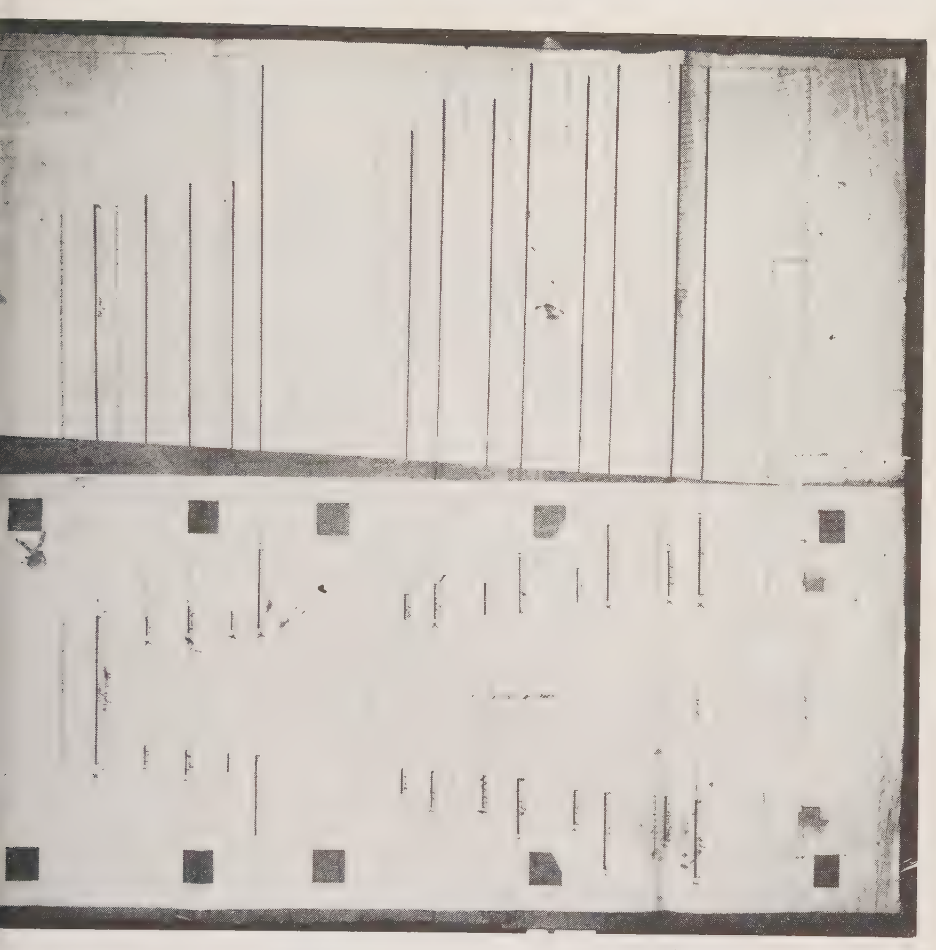
(39) O. M. Fontana, Besprechung der Wiener Auffuehrung (Compte rendu de la représentation de Vienne), *Berliner Boersen-Courier*, Nr. 141, 25 mars 1926.

(40) Heinrich Fischer était le collaborateur de Otto Falckenberg au Münchner Kammerspielen; plus tard co-directeur avec Josef Aufricht au Schiffbauerdamm qui acquit une réputation mondiale grâce à la création de l'*Opéra de Quat-Sous* et, récemment, comme siège du « Berliner Ensemble ».

(41) Heinrich Fischer, « La Naissance de l'Opéra de quat'sous », *Schwaebische Landeszeitung* (Augsbourg), 12 avril 1958; impression préliminaire de l'ouvrage à paraître : *Brecht Bildbibliographie*, München, Kindler, 1958.

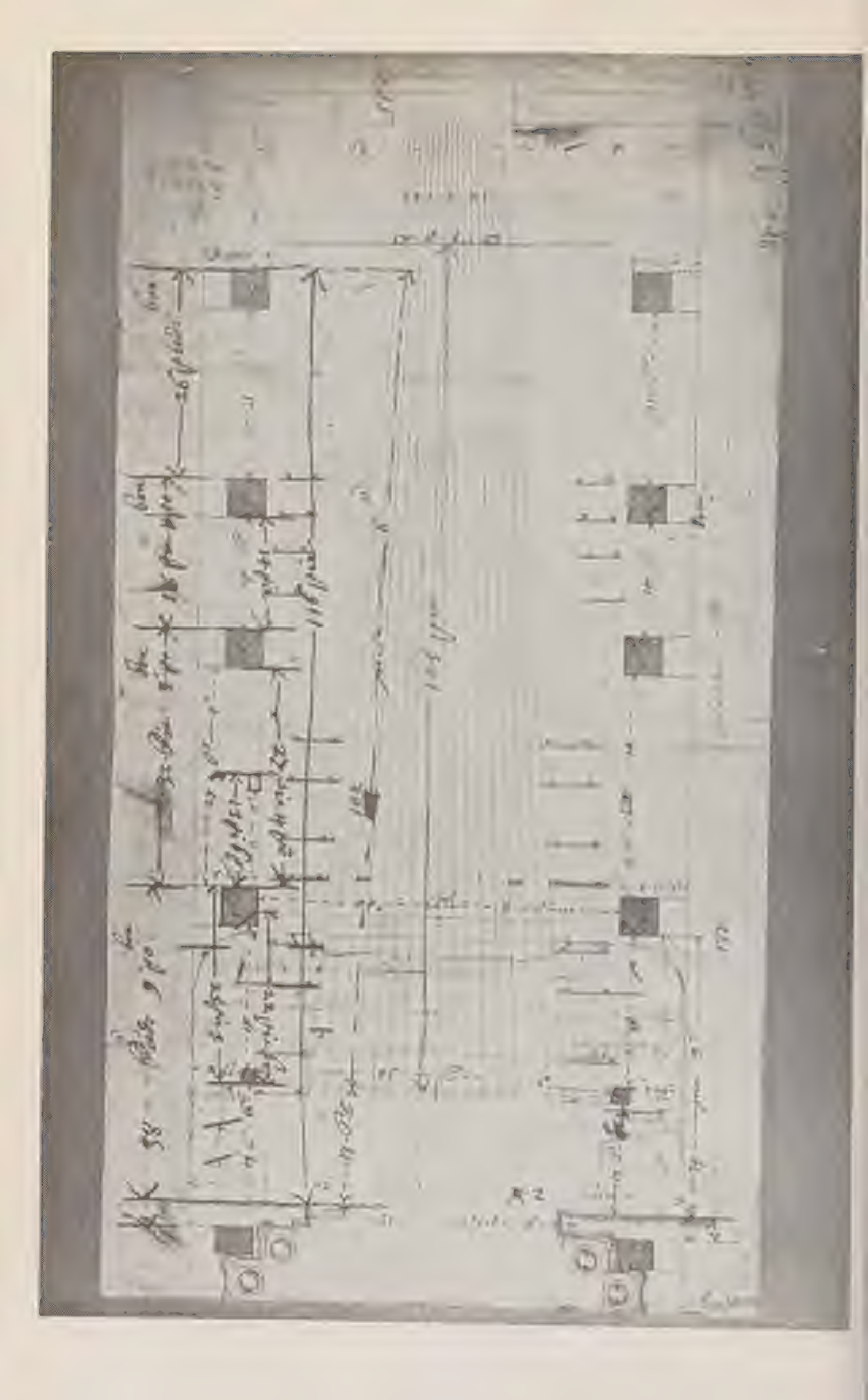
(42) Bertolt Brecht : *Stuecke, Band 1,* Berlin, Aufbau, 1955, p. 8.

(43) Ibid., p. 9.



Nationalmuseum, Stockholm

Fig. 1. — Salle des Machines, élévation et coupe



talité du genre humain, dont la vitalité se manifeste dans les classes opprimées. « Baal est arrêté et condamné à mort. Et voici que les bourreaux tentent d'exécuter le « petit Dieu du bonheur ». Mais les poisons qu'on lui verse sont pour lui d'agréables breuvages; la tête qu'on lui coupe repousse aussitôt : *il est impossible d'anéantir la soif de bonheur de l'humanité* » (44).

Lors de son exil à Santa-Monica en Californie, Brecht écrit, entre 1943 et 1947, sous le titre *Die Reisen des Gluecksgotts* (Les Voyages du Dieu du Bonheur), *Quatre Chansons du Dieu du Bonheur* (45), puis le prologue et la première scène.

Quelques années plus tard, en 1950, à Weimar, Brecht, parlant avec le compositeur Dessau des progrès de son sujet d'opéra, note : « *Je crois avoir trouvé la conclusion de notre Dieu du Bonheur* » (46). Par la suite, il se remet à plusieurs reprises au travail. « Le plan d'ensemble de l'opéra est complet » affirme Dessau. « Mais l'exécution, sans Brecht, est inconcevable » (47).

La reprise du thème de *Baal*, dans *Les Voyages du Dieu du Bonheur* aurait-elle pris, dans l'œuvre du dramaturge, une ampleur telle que le cycle se trouverait harmonieusement complété ? Il est difficile d'en décider dans l'état actuel des recherches. La mise à jour de fragments posthumes et d'une documentation plus nourrie sur la vie et les travaux du jeune Brecht, permettront, dans un proche avenir, d'éclairer cette question d'une meilleure lumière.

WILLIAM ANDERS.

---

(44) Ibid., p. 9.
(45) Brect-Dessau, *Lieder und Gesaenge*, Berlin, Henschel, 1957, p. 12.
(46) Ibid., p. 20.
(47) Ibid., p. 20.

Communications

SERVANDONI et la Salle des Machines.

Dans un article de la Revue d'histoire du théâtre de 1954 (1), nous avons publié quelques observations sur Servandoni où nous essayions d'exposer la conception de son style de décorateur de théâtre qui nous est fournie par les descriptions détaillées du Mercure de France.

Par la suite cependant, le professeur Beijer a eu la bonté d'attirer notre attention sur quelques plans de théâtre de la collection Tessin au Musée National qui semblent être l'œuvre de Servandoni et qui nous permettent de vérifier et de corriger quelques-unes des interprétations de notre article précédent.

Nos dessins reproduisent la scène de la Salle des Machines au palais des Tuileries. Sur l'un des plans (Collection Tessin 8.515) et sur l'une des élévations (Collection Tessin 8.516) se trouve même indiqué l'avant-scène que l'on connaît depuis longtemps. L'autre dessin (Collection Tessin 8.518) nous donne également des dimensions éliminant la possibilité qu'il s'agisse ici de quelque autre scène. La façon dont sont placées les coupes carrées qui, sur les plans, marquent les piliers portant la ferme de la scène est, elle aussi, typique pour cette scène.

Ces dessins appartenant à la collection Tessin ne peuvent être postérieurs au milieu du 18e siècle, toute nouvelle acquisition ayant cessé à cette époque. D'autre part les filigranes (2) montrent qu'ils peuvent dater au plus tôt de 1710. Ceci nous fournit d'excellentes raisons de désigner Servandoni comme l'auteur le plus probable de ces dessins. Une étude plus approfondie de la disposition des plans et de l'ordonnance des élévations rend cette hypothèse encore plus vraisemblable, car elle concorde en tous points avec l'image que nous donne le Mercure de France des principes de décoration de Servandoni.

L'activité de Servandoni dans la Salle des Machines en tant que metteur en scène de jeux d'optique et de pantomime (1738-42, 1753-58) se place certainement après sa période à l'opéra du Palais-Royal (1726-35), qui fait l'objet de notre précédent article, mais les plans donnent une idée de la façon dont Servandoni s'acquittait de sa

---

(1) Servandoni, décorateur de théâtre, III, p. 150-159.

(2) THC 8.518 rapprocher de Heawood : Watermarks, mainly of the 17th and 18th centuries, Hilversum 1951, nr 2308 - Bruxelles, 1704.

tâche d'un point de vue purement technique et, en tant que tels, ils sont du plus grand intérêt pour l'appréciation de sa production antérieure.

Dans les deux plans le dessinateur a inséré un filet de lignes destiné à donner l'effet de la perspective décroissante de la scène en profondeur. Le plan et l'élévation, fig. n° 1, constituent plutôt un projet préliminaire des dimensions que l'artiste avait imaginé pour les coulisses et les plafonds ainsi que pour la disposition générale de la scène. Cependant ce qui présente le plus d'intérêt se trouve être le plan fig. n° 2 et l'élévation fig. n° 3, où sont indiquées une série de mesures et de lignes dont l'artiste s'est servi pour évaluer comment empêcher les spectateurs de voir la carcasse entre les coulisses. Sur l'élévation nous voyons comment Servandoni remonte les coulisses les plus avancées jusqu'aux entraits de la ferme. La mesure qu'il donne, 50 pieds, ne correspond cependant pas à une coulisse de cette hauteur mais est calculée en fonction de la moindre hauteur des combles, ce qui équivaut cependant à presque deux fois la hauteur de la scène.

Sur ce dessin nous voyons en outre comment le constructeur a disposé les coulisses en deux groupes de quatre de chaque côté de la scène, à partir de l'ouverture, avec, pour chaque groupe, une distance plus grande entre les deux coulisses du milieu. Les quatre coulisses de chaque groupe sont reliées entre elles par des arcatures légèrement esquissées, qui donnent aux groupes de coulisses un caractère d'arcs de triomphe comprimés.

A ces deux groupes de coulisses succède un plus grand intervalle, d'environ 20 pieds ce qui représente à peu près la profondeur exigée par chaque arc de triomphe. Nous trouvons ensuite cinq paires de coulisses séparées par des intervalles diminuant régulièrement. La première paire ainsi que le plafond correspondant reste visible, grâce à l'intervalle, jusqu'à une hauteur considérable — une fois de plus le décorateur devra compter utiliser la hauteur de la scène jusqu'au cintre.

Il est difficile de se faire une idée de ce que représente la couche suivante, des changements relativement importants ayant manifestement été opérés au cours du travail — il est cependant clair que l'artiste a compté obtenir de nouveau une hauteur considérable dans le fond de la scène. Grâce à l'inclinaison des lignes de perspective on obtient la place nécessaire pour encore un étage, de dimensions considérables dans le champ de vision, étage qui de plus est praticable — les poutres de support du plancher sont consciencieusement marquées. Par une coïncidence, en fait pas tellement surprenante, cette toile de fond qui, au surplus, est découpée et s'ouvre au rez-de-chaussée sur trois paires de coulisses supplémentaires a une hauteur de 34 pieds, c'est-à-dire, presque exactement la même — 32 pieds — que celle qui est indiquée pour la toile de fond de *Thésée* en 1729 (3).

Une construction praticable à deux étages fut employée par Servandoni dans *Les Indes galantes* 1735 (4). Une des conditions nécessaires était naturellement que la hauteur de la scène soit pleinement utilisée, ce que Servandoni fut le premier à mettre en pratique. J'ai déjà auparavant fait la supposition que tous les fils des plafonds avaient été raccourcis, de telle sorte que ceux-ci étaient suspendus plus haut et que les coulisses avaient été remontées à une hauteur

---

(3) Mercure de France, 1730, janvier, p. 146 s. Cité dans la Revue d'Histoire du Théâtre, III, 1954, p. 152, malheureusement avec une faute d'impression à la dernière ligne où « plafond » doit évidemment être remplacé par « fond ».

(4) Mercure de France, 1735, sept., p. 2044 s.

correspondante (5). Notre coupe ne nous renseigne guère sur ce point, mais on a plutôt l'impression que toute la toile de fond reposait sur le sol, comme un édifice indépendant, sans être attachée au cintre.

En ce qui concerne la disposition du plan (fig. 2) nous pouvons observer la même répartition de l'espace sur la scène que celle qui est mentionnée dans les descriptions du Mercure de France. Il s'agit d'une structure de l'espace compliquée où le sens de la longueur et le sens de la largeur alternent l'un avec l'autre. Dans le plan, qui n'est peut-être pas destiné à la même décoration que l'élévation, le groupe du fond se composant de quatre paires de coulisses au lieu de cinq, l'artiste a utilisé la largeur de la scène, succédant aux deux premiers groupes de coulisses et la saillie sans coulisses, en lui redonnant la même largeur qu'au niveau de la rampe, et en ouvrant une perspective sur un espace en apparence encore plus grand.

L'interprétation de l'art de Servandoni décorateur, que nous avons exposé dans notre précédent article, se trouve ainsi confirmée par cette découverte. Une réserve s'impose cependant : lorsque nous disons : « il n'hésita pas à montrer au premier plan seulement des fragments d'une architecture colossale, dont on voit des parties de plus en plus grandes au fur et à mesure qu'on s'approche du fond » (6), ceci n'est pas absolument correct. Servandoni estime, comme nous le voyons sur l'élévation, que le premier plan de coulisses doit avoir une hauteur à peu près double de celle de l'ouverture de la scène, ce qui implique qu'il peut reproduire bien davantage que les parties inférieures de l'architecture du premier plan. Si cependant ces coulisses étaient jamais exécutées à cette hauteur, les parties les plus élevées ne pourraient être aperçues que des spectateurs placés tout contre la scène, tandis que la plus grande part du public ne verrait les premiers plans que comme des fragments d'une architecture colossale.

L'artiste a, de toute évidence, éprouvé de grandes difficultés à empêcher que les spectateurs ne puissent voir entre la première et la deuxième, la deuxième et la troisième, et la troisième et la quatrième paire de coulisses. Le trait estompé qui coïncide avec l'une des lignes de visée allant vers la profondeur peut être interprété comme un essai d'introduction d'un plafond horizontal sur le premier groupe de coulisses.

PER BJURSTROM.

Les origines tchèques de Jean-Gaspard Deburau

Les incertitudes concernant les date et lieu de naissance du mime Jean Gaspard Deburau à Kolin nad Labem (Kolin-sur-Elbe) ont été exploitées depuis plusieurs années par des écrivains tchèques en mal d'annexer cet artiste célèbre à la galerie historique de héros nationaux. Mais cette annexion n'est ni définitive ni basée sur des documents incontestables; elle n'est pas encore admise par tous les historiens tchèques sérieux.

Il faudrait prouver d'abord que J.-G. Deburau est bien né à Kolin le 31 juillet 1796. Ceci n'a pas encore été possible. L'extrait de l'acte de baptême publié par De Manne et Ménétrier pour la première fois, établi par un aumônier militaire est discutable, par ses origines et

(5) a. a, p. 157.

(6) Ibid., p. 156.

Nationalmuseum Stokholm

Fig. 3. — Salle des Machines, élévation et coupe

son texte. Cet extrait ne provient ni des registres des baptêmes de l'Eglise Saint-Barthelemy de Kolin, ni de celui des naissances du II[e] Régiment d'Infanterie de Michael de Wallis, régiment duquel Philippe Germain Deburau, le père de Jean-Gaspard était licencié depuis 1795.

Tristan Rémy dans sa biographie de J.-G. Deburau (1) a supposé qu'un incendie ayant dévasté en partie la ville de Kolin en fin de juillet 1796, les sans-logis avaient été répartis dans les locaux disponibles, Philippe Deburau à la caserne en qualité d'ancien soldat. Mais aucune trace de la naissance d'un fils Deburau n'existe sur le registre des naissances du régiment (2).

Par ailleurs, le texte de l'extrait religieux en question n'est pas conforme à ce qui se faisait alors. Chaque prêtre catholique, même aumônier militaire doit indiquer dans tous les documents le nom du *saint auquel l'église est consacrée.* L'extrait dit « que l'an mil sept cent quatre-vingt seize, a été baptisé dans l'Eglise paroissiale de Kolin », ce qui du point de vue de la forme réglementaire est incomplet.

Le fait que J.-G. Deburau soit né à Kolin (ou ailleurs en Bohême) ne lui donnerait pas obligatoirement du sang tchèque. Pourtant s'il était prouvé que sa mère, Catherine Graff — ou Kraff — fut tchèque, la réponse serait moins douteuse.

Or, aucune précision ne vient confirmer ou infirmer cette thèse soutenue dernièrement encore par M. François Kozik. Cet écrivain tchèque prétend dans la seconde version de son livre (3) que Catherine Graff serait née dans les environs de Caslav, ville distante de vingt kilomètres de Kolin. Mais c'est seulement une hypothèse littéraire de M. François Kozik, qui n'est pas appuyée par un acte d'état-civil ou religieux.

Les deux registres de naissance — de l'Eglise Saint-Barthelemy de Kolin et du 11[e] Régiment d'Infanterie de Michael de Wallis, fouillés minutieusement par nous-mêmes ne donnent aucune indication ni sur Jean-Gaspard Deburau, ni sur sa mère.

Aucun enfant portant le nom de Jean-Gaspard Debro, Debrio, Deburau ou Débureau n'est né à Kolin entre 1790 et 1800. Aucun officier d'état-civil ne peut aujourd'hui dresser un acte conforme et précisant l'extrait signé par l'aumônier Przanowski, le 13 août 1802, tel que l'ont donné De Manne et Ménétrier. Personne ne peut prouver que Jean-Gaspard est né à Kolin. Personne ne pourra prouver qu'il est né ailleurs sans un acte officiel à l'appui.

Quant à Catherine Graff — qui n'est pas un nom tchèque — elle dut pour obtenir l'autorisation de se marier, n'étant pas majeure, prendre l'engagement de n'avoir aucune prétention à l'avenir envers la ville de Kolin. Selon M. Vojtech Prasek, archiviste de Kolin, cette formalité suggère qu'elle était orpheline et que le Conseil municipal était chargé de sa tutelle et de gérer ses biens (si elle en avait) jusqu'à son mariage et leur reliquat à elle versé défalcation faite des frais de succession et d'éducation (6). La dispersion des archives

---

(1) Paris, L'Arche, 1954.

(2) Les familles des soldats suivaient les régiments. Un registre spécial, qui mentionne les naissances des enfants des soldats du 11[e] Régiment d'Infanterie, est actuellement déposé au Comité National de Praha 1, rue Dusni N° 17.

(3) Nejvetsi z Pierotu, Le plus grand des Pierrots, édition 1954.

(4) D'après M. François Kozik les registres de naissance du 11[e] Régiment d'Infanterie de Michael de Wallis sont « introuvables ». Nous avons adressé à la rédaction du Svobodné Slovo une rectification qui n'a jamais été suivie d'effet.

(5) Article publié dans Svobodné Slovo, 22 sept. 1957.

(6) Orpheline et non enfant trouvée puisqu'elle porte un nom étranger.

au siècle dernier et leur enlèvement comme vieux papier pendant l'occupation nazie laisse peu d'espoir de retrouver des actes plus précis. Les recherches dans les livres de comptes de la ville de Kolin nous permettront peut-être d'avoir des indications sur les origines de Catherine Graff.

Au cours de nos investigations nous avons découvert dans les dossiers du 11e Régiment d'Infanterie de Michael de Wallis, bien conservés à Vienne, une inscription précieuse qui n'éclaircit pas la question de la naissance de J.-G. Deburau, mais qui en élucide complètement une autre. Celle-ci avait fort embarrassé Tristan Rémy. Il écrit dans son livre (page 15) : « jamais Deburau n'expliqua par quel hasard, picard de bonne souche, il est en 1794 au service d'une armée qui menace son pays ». L'auteur considérait Philippe Germain Deburau, soldat au 11e Régiment autrichien, au choix comme volontaire engagé avant 1789, émigré avec le Prince de Condé, déserteur des Armées de la République, enfin prisonnier transformé en soldat lors de la Première Coalition.

Nous savions qu'il était licencié ou réformé quand il obtint le 26 août 1799 un certificat de bonne conduite de la municipalité de Kolin, comme suite au passage quelques jours avant de la première et troisième colonnes de l'Armée de Condé dans la ville où l'ancien soldat continuait d'habiter (7). Il entra comme infirmier à l'hôpital sédentaire de Condé. Il figurait encore sur les contrôles en novembre 1800 avec sa femme et ses trois enfants (Dorothée, Jean-Baptiste (sic) et Barbara) (8).

Une liste de soldats « modèles » établie le 11 septembre 1792 et conservée aux archives de l'Etat autrichien à Vienne nous apprend que « *Philippe Germain Deburau matricule N° 63 est né à Amiens, en Picardie (France), agé de trente huit ans, catholique, marié, tisserand de profession, sa femme étant non soumise au droit militaire, sans enfant, mesurant 5 pieds 4 pouces a été enrolé le 11 décembre 1783 comme soldat de métier et s'est engagé pour une durée illimitée le 11 mai 1786 pour la somme de 17 florins 40 kreutzers. Il n'a jamais déserté. Il a reçu pour l'année 1792 une indemnité de « douceur » pour congé temporaire de 6 florins* ».

Quand le soldat « modèle » Philippe Germain Deburau demande la permission de se marier aux échevins de la ville, il a déjà dix ans de service au 11e Régiment de Michael de Wallis. En 1792, sa première femme dont nous ignorons le nom est toujours vivante. Elle meurt donc entre le 11 septembre 1793 et le 24 septembre 1794. Aucun acte de décès de la paroisse de Kolin ne la concerne.

Comment peut s'expliquer la hâte de ce soldat à se marier ? Seul, veuf, il peut le rester sans trop souffrir. Il est nourri, habillé et logé au quartier. Sa première femme lui laisse-t-elle un enfant dont il ne peut s'occuper s'il est soldat ? Quand nous aurons trouvé l'acte de décès de celle-ci, peut-être aurons-nous découvert l'énigme de la naissance du mime J.-G. Deburau. Catherine Graff ne fut-elle sa mère que pour authentifier un acte d'état-civil difficile à obtenir ou tardant à être délivré au nom de Jean-Gaspard, quand son père partit de Kolin, chef d'une troupe de jongleurs-danseurs de corde avec un

(7) La première colonne passa à Kolin le 21 août 1799, et la troisième colonne commandée par le Duc d'Enghien (dragons d'Enghien et grenadiers de Bourbon et Hôpital) y passe quatre jours après le 25 août (note du traducteur).

(8) Revue Histoire du Théâtre, N° I, 1956.

passeport l'autorisant lui et sa famille, en 1802, à exercer le métier de saltimbanque ?

Jean-Gaspard n'est-il pas né entre 1792 et 1793 (ailleurs qu'à Kolin, là où mourut la première femme de son père ? Catherine Graff, on le sait, ne se soucia jamais de Jean-Gaspard. Jamais, il ne parla de sa mère. Quand son père mourut à Paris en 1826, Catherine disparait sans laisser de traces. Dorothée et Barbara Deburau ne s'occupèrent jamais de leur frère. Nos recherches sur les villes de garnison affectées au 11e Régiment d'Infanterie autrichienne, avant l'arrivée de Philippe Germain à Kolin continuent. Nous espérons qu'elles parviendront à percer le mystère des origines de Jean-Gaspard Deburau et que nous finirons par savoir s'il a véritablement du sang tchèque dans les veines.

JAN BRABEC.



Nos Emissions

PRESTIGE DU THÉATRE

LE THEATRE COMIQUE AU XIXe SIECLE
De Collin d'Harleville à Georges Feydau

18 mars - 29 juillet 1959

Le Comédien : Louis Ducreux.
La Comédienne : Marguerite Pierry.
Sébastien, le Secrétaire : Léon Chancerel.

Préambule - Madame Angot - Jocrisse, Cadet Roussel et Cie - Le triomphe du vaudeville - Folies et Tableaux - vaudevilles (la grande guerre des « Calicots » et des « Bossus ») - Un chef-d'œuvre du genre: *L'Ours et le Pacha* - L'heureuse fortune du Théâtre du Gymnase (La Scribie) - Où l'on en finit avec Scribe et la Scribie - La Comédie proverbe: de Carmontelle à Théodore Leclercq - Théodore Leclercq - C.F.P.T.G. (Travail soigné. Livraison rapide) - De quelques pièces et de quelques interprètes de Bayard - Rive droite et rive gauche : Bayard au Théâtre Français et Clairville à Bobino - Louis-François et de Frascati ou le comique de l'absurde - Lambert-Thiboust et Theaulon - Histoire d'une collaboration : Duvert et Lauzanne - Henry Monnier - Eugène Labiche et son temps - Conclusion.

Textes de Léon Chancerel avec la collaboration de Paul Blanchart.

Ont participé à ces émissions : Mmes Denise Benoit, Noële Hussenot, Simone Landry, Raymone. MM. Pierre Bertin, Paul Blanchart, François Chaumette, *de la Comédie-Française,* Maurice Germain, François Marié, André √ar.

Expositions

Une exposition de décors et costumes de Félix Labisse a eu lieu chez Dominique au mois de mai.

~

Une exposition, *Le Théâtre et la danse en France, XVII*e *et XVIII*e *siècles*, a été organisée par Mme Bouchot-Saupique au Cabinet des Dessins du Louvre. Nous en rendrons compte dans un prochain numéro.

Bibliothèques

Sorbonne

La Bibliothèque du Groupe d'études théâtrales de la Faculté des Lettres et Sciences humaines a été inaugurée le 14 avril.

Monsieur le professeur Jacques Schérer fit un bref exposé des réalisations et projets du groupe.

Comédie-Française

Mme Sylvie Chevalley a été nommée bibliothécaire de la Bibliothèque de la Comédie-Française après le décès du très regretté Paul Gazagne.

Conférences

A l'occasion de la troisième saison du Théâtre des Nations, le Centre français du Théâtre a organisé des conférences-débats avec la participation des metteurs en scène, décorateurs et comédiens des diverses Compagnies.

Une tradition du Théâtre italien : la Comédie des Comédiens - Le ballet dramatique et le ballet polonais moderne - Problème de l'adaptation d'une œuvre dramatique à l'expression chorégraphique - Les traditions chorégraphiques espagnoles - Shakespeare dans le monde - Un répertoire de Théâtre Populaire (Théâtre Workshop) - Le Théâtre de Malmoë - Le ballet suédois : son évolution contemporaine - Jeanne d'Arc vue par par Bernard Shaw - La danse aux Philippines - Les langages des marionnettes : de la tradition naturaliste aux formes animées - A l'occasion du Centenaire de Faust et de son interprétation par l'Opéra de Belgrade : mise en scène traditionnelle ou moderne ? - Théâtre réaliste et réalisme socialiste - La vie théâtrale à Tempere - Danse moderne en Inde - L'adaptation d' « Ulysse » de Joyce au théâtre.

Le 20 avril, à la Faculté des Lettres et Sciences humaines, M. Einar Olafur Sveinsson a donné une conférence sur les *Sagas islandaises.*

André Villiers a donné une conférence sur *Steinbeck et l'expression du tragique dans « Burning Bright »* au Cercle Culturel américain.

Notes et Informations

Fédération Internationale pour la Recherche Théâtrale

Les Comités plénier et exécutif de la Fédération se sont réunis à l'Institut fun Theaterwissenschaft de Vienne du 29 juin au 4 juillet. L'un de nos vice-présidents, Raymond Cogniat, représente la France au sein du Comité exécutif.

M. Agne Beijer a été élu président d'honneur de la Fédération, M. Aloys Nagler, président, M. Ifan K. Fletcher et Mlle Rose-Marie Moudouès, secrétaires généraux.

Unima

Le Centre d'Information de la Marionnette et Jean Loup Temporal ont organisé une rencontre de l'Union Internationale de la Marionnette, les 8 et 9 juin à l'Institut Pédagogique National, Paris.

Livres et Revues

France

Georges MEAUTIS. — **Sophocle, essai sur le héros tragique,** 293 pages. Paris, Albin Michel éditeur, 1957.

Reprenant une à une les tragédies de Sophocle qui nous ont été conservées pour les analyser avec le soin qu'il avait déjà mis à commenter l'Orestie, dans un des plus remarquables ouvrages écrits sur l'œuvre d'Eschyle, M. Méautis étudie cette fois-ci l'auteur d'Antigone et, à travers lui, ce qui est peut-être plus important encore, la tradition tragique grecque qui l'explique. Eschyle a été le poète de la race; il a été hanté par son destin, par la dépendance des générations successives qu'une faute initiale entraîne tout entières à recommencer sans cesse les mêmes crimes, à souffrir toujours des mêmes calamités. Le soldat de Marathon parlait au nom de la cité, du pays, auprès desquels ni la famille ni, encore moins, l'individu ne comptaient. Sophocle, sans renier la race, met pourtant plus fortement l'accent sur l'individu, et, entre tous, sur celui qu'un destin particulier a marqué. Ses drames mettent en scène des héros, dans le sens que les Grecs donnaient à ce mot, c'est-à-dire sinon toujours des demi-dieux, au moins des êtres situés au-dessus de la nature humaine grâce à la souffrance qu'ils doivent endurer.

« La tragédie, note M. Méautis, est inséparable de la souffrance, et, dès l'antiquité la plus reculée, l'homme a senti qu'il y avait dans la souffrance quelque chose qui le dépasse, quelque chose d'inexplicable et de grand ». La tragédie va donc être la représentation des souffrances d'un héros; elle est, pour le spectateur, communion à une destinée hors du commun qui l'élève au-dessus de lui-même. Le théâtre persan, avec ses *tazièhs* que Gobineau a pu encore voir au siècle dernier, offre un exemple de ces représentations rituelles d'une « passion ».

La tragédie grecque, à son origine, a mis en scène aussi des « passions »; celle d'Adraste, à Sicyone, dont Hérodote nous a conservé le souvenir; ailleurs, et plus fréquemment, celle de Dionysos, dieu de la végétation qui, ainsi que tous les personnages de la mythologie agraire apparue avec la culture des céréales dans le Proche-Orient, nait et meurt au rythme des saisons avant de ressusciter à l'équinoxe de printemps. Il dut y en avoir d'autres.

Ce culte divin ou héroïque se généralisa et fut célébré à travers toute la Grèce autour de tombeaux vénérés et des morts qui y étaient ensevelis auxquels la tradition légendaire locale attribuait quelques exploits fameux; Héraclès et Thésée en sont des exemples bien connus.

La trace de ces survivances d'un culte animiste ancien est sensible

chez Sophocle qui reprend à son compte, avec une technique à peine différente, une conception du héros léguée par les siècles, pour la désacraliser, si l'on veut, et la rendre à la terre, mais en gardant néanmoins la signification symbolique originelle. Ses tragédies sont des « passions » et les personnages qu'il met en scène doivent subir l'épreuve de l'angoisse et plus souvent encore celle de la mort avant d'accéder à cet état supérieur où les ténèbres sont balayées pour laisser la place à la lumière éternelle et divine. L'initiation des mystères n'était pas différente.

Ajax s'écrie : « O ténèbres, ma lumière! », et son cri, comme le sursaut final de toute destinée humaine, va être répété de tragédie en tragédie par ceux qui vont vivre leur angoisse et leur mort avant de ressusciter régénérés. C'est l'appel du Christ au Golgotha que ces mots annoncent. Il suffit de citer : « Tout ce que tu as souffert, dit Héraclès dans Philoctète, l'abandon, les privations, la solitude, était la condition même de ta gloire ». Et, dans Electre, ce chant du chœur qui termine la tragédie : « O race d'Atrée, combien tu as souffert pour atteindre enfin, par un dernier effort, la liberté ». Ces déchirements qui vont être désormais pour toujours les nôtres, c'est le génie de Sophocle d'avoir su les rendre humains d'extra-terrestres qu'ils étaient seulement quand il commença d'écrire.

D. B.

Théâtre de Molière. — Edition complète en quatre volumes, réalisée et annotée par P.-A. TOUCHARD. Club des Libraires de France, Paris 1959.

Une très belle réussite qui honore l'édition française, tant par la conception et la réalisation de l'ouvrage que par sa présentation.

Pierre-Aimé Touchard, ancien administrateur de la Comédie-Française, Inspecteur Général des Spectacles et grand lettré ayant à son actif de longues années d'enseignement, était particulièrement désigné pour mener à bien cette entreprise. Nous saluons en lui l'un des hommes — en vérité assez rares — qui, à une connaissance approfondie des textes joignent un sens aigu des secrets du théâtre *vivant*, et, selon le vœu même de Molière *« ont des yeux pour découvrir dans la lecture tout le jeu du théâtre »*. D'où l'intérêt des *Notices* qui précèdent les diverses comédies; les impératifs de *métier* (le métier de chef de troupe, de comédien et d'officier du Roi) y sont mis en valeur par un homme averti de leur importance dans la conception et la réalisation de toute œuvre dramatique, « faite pour être jouée et non pour être lue ». Nous avions rarement retrouvé pareille volonté depuis les *Notices* rédigées par Jacques Copeau pour l'Edition de la *Cité des Livres*, Paris, 1926, malheureusement épuisée.

Un autre mérite de ces notices est de combattre la regrettable tendance de certains universitaires à négliger ou à sous-estimer ce que l'on a nommé *les œuvres mineures*, c'est-à-dire les farces, les comédies-ballets et les grands divertissements de cour composés à la commande, en fonction d'événements ou de lieux donnés. C'est, fort opportunément que P.-A. Touchard rappelle que *Le Malade Imaginaire* est *« une comédie mêlée de musique et de danse », que Molière « avait écrite dans l'espoir de délasser le roi de ses grands travaux »*, alors que tant de metteurs en scène ont poussé au tragique — ce tragique réel du mourant moquant la mort — que précisément Molière s'efforçait de dissimuler. Quand comprendra-t-on, enfin, que c'est trahir Molière que de représenter *Le Malade* sans les divertissements! La même observation peut être faite pour *Georges Dandin* et aussi à un degré moindre pour *le Mariage forcé* — autres comédies-ballets — où il n'y a de tragique que ce que le romantisme ou le plus sot des réalismes

y ont mis depuis lors. Peut-être, même, Pierre-Aimé Touchard ne l'a-t-il pas assez souligné.

Quant à la recherche de l'*Homme-Molière*, P.-A. Touchard n'en fait pas, ici, son objectif principal. Il se réserve d'y revenir dans une *Vie de Molière* qu'il se propose de publier. C'est, écrit-il, « dans les éléments que fournit l'œuvre elle-même » qu'il s'efforce de le trouver. Méthode périlleuse, surtout quand il s'agit d'un poète dramatique et que ce poète est un comédien. L'exegète ne voit-il pas souvent des *intentions* de délivrance personnelle, de confidences voilées, là où le poète et le comédien n'ont obéi le plus souvent qu'à des nécessités de métier, à des contraintes de distribution, à des exigences du public, à des traditions comiques. Aussi bien, P.-A. Touchard n'ignore pas ce danger : il procède avec une extrême prudence. Et pour justifier des interprétations qu'il est parfois permis d'estimer hasardeuses, il pourrait justement invoquer le témoignage de La Grange et Vivot : *si, dans ses comédies, Molière a joué tout le monde, « il s'y est joué le premier en plusieurs endroits sur des affaires de famille et qui regardaient ce qui se passait dans son domestique ».*

Quoi qu'il en soit, le *Molière-privé* que P.-A. Touchard nous fait entrevoir nous paraît très proche de celui que nous croyons être « le vrai Molière », tel qu'un homme de théâtre peut l'imaginer d'après les quelques très rares documents sûrs que d'érudites et patientes recherches ont réussi jusqu'ici à rassembler.

D'autre part, P.-A. Touchard se défend d'avoir voulu donner « une édition savante ». Il s'est abstenu d'alourdir les pages de références. « Nous nous sommes efforcés, écrit-il, de réaliser un ouvrage pour *les honnêtes gens*, qui ne soit ni trop pédant ni trop incomplet ». Cette entreprise correspondait à un besoin, comble une lacune.

Il faut enfin féliciter l'auteur et les éditeurs d'avoir rassemblé dans chaque volume des documents iconographiques dont certains rétablissent dans leur éclairage théâtral la personne et l'œuvre du comédien-auteur si souvent faussées. Le frontispice de Chauveau pour l'édition de 1666 *(Molière en Mascarille)* ou ceux de Pierre Brissart pour l'édition de 1682, l'Arnolphe du *Tableau des Farceurs Français et Italiens* peint en 1613, le *Molière en Sganarelle* de Simonin, nous présentent le comédien au naturel, en action (1). Pour ma part, je les tiens pour plus *vrais* que les portraits de Mignard. Non moins utiles les notes et les documents concernant l'historique sommaire des représentations et de leurs interprètes, de la création à nos jours, le tableau chronologique comparatif et l'index des principaux personnages.

Léon Chancerel.

Robert SPEAIGHT. — **Nature et Grâce dans les tragédies de Shakespeare.** Tradnit de l'anglais par Henri Lemaitre. 228 pages, Les Editions du Cerf, Paris, 1957.

M. Speaight a étudié Shakespeare en érudit et en homme de théâtre. Il a senti, comme une pression, l'irréductible question que pose son œuvre sur le mystère des choses dont sa poésie est une transcription. Mystère qui est aussi, pour être complet, celui de la connais-

---

(1) Le choix des documents est dans l'ensemble très heureux. On peut cependant douter de l'exactitude de certaines attributions, telles que le *Mars et Vénus* du Musée d'Aix, *portraits de Molière et de Madeleine Béjart*, que nous avions reproduits dans la revue avec une étude de René-Thomas Coële *(R.H.T., IV, 1957)* ou encore l'*Armande Bépart* du Musée des Arts Décoratifs. Quant au dispositif du Vieux-Colombier pour les Farces de Molière, il y a erreur : la photo reproduite est celle du dispositif de la *Mort de Sparte*, de Schlumberger.

sance shakespearienne des choses. L'attitude du poète à l'égard de la création, dit M. Speaight, revêt une allure presque sacramentelle, au sens propre du terme, comme si son imagination avait trouvé dans la nature la révélation du divin. C'est la présence d'un Absolu derrière l'universelle interrogation que M. Speaight a essayé de discerner dans une certain nombre de pièces de Shakespeare où il lui a semblé que le mot « nature » révélait une sorte d'obsession — la nature signifiait ici « tout ce qui est donné à l'homme, qu'il s'agisse des tendances de sa personnalité morale, de cette connaissance qui s'acquiert par l'étude de l'univers, ou des mécanismes réguliers de la vie sociale ». Il y a beaucoup à glaner dans cette étude de la pensée poétique shakespearienne. Un metteur en scène pourrait aussi y trouver matière à réflexion puisque au passage, M. Speaight, qui veut considérer l'esprit et l'art du dramaturge dans leur plénitude, se pose cette autre question : comment Shakespeare voyait-il ses pièces sur le théâtre, et pas seulement en idée ?

D. B.

BAKARY TRAORE. — **Le Théâtre négro-africain et ses fonctions sociales.** Paris, Présence africaine éd., collection " Enquêtes et études ", 154 pages, 1958.

Il n'existait pas, jusqu'à présent, d'étude complète sur le théâtre noir d'Afrique, et c'est avec difficulté que le curieux était réduit, pour se documenter, à chercher, dans quelques revues spécialisées ou dans des ouvrages généraux, les rares pages consacrées à ce sujet par des enquêteurs dont le théâtre n'était pas la préoccupation essentielle. Il reste néanmoins que des travaux comme ceux de Ridgway (The dramas and dramatic dances of non-European races, Cambridge, 1915), de H. Labouret (Paysans d'Afrique occidentale, Paris, 1941), de Labouret encore et M. Travelé (le théâtre mandingue, in « Africa », 1928, pages 74 et suivantes), constituent une importante contribution à la connaissance des cultures africaines dans leur expression dramatique. Trop d'historiens du théâtre semblent malheureusement en ignorer l'existence ; ce qui est regrettable, car, comme le montre Bakary Traoré dans l'étude très intéressante et très documentée qu'il vient de publier sur le théâtre négro-africain, celui-ci aide mieux à saisir le genèse de la fonction dramatique que n'importe quelle théorie sur la tragédie grecque ou les mystères médiévaux, puisque le théâtre noir est un théâtre vivant et, malgré la rapide désagrégation et la totale transformation qui la menacent, un phénomène que, dans bien des des cas, on peut encore observer.

Ce théâtre noir africain s'est constitué à partir d'emprunts à la tradition tribale ou nationale qui s'exprime à travers les récits héroïques des derniers dépositaires de celle-ci : les griots. Dieux ,ancêtres, héros tiennent une place importante dans cette tradition et c'est en leur honneur et pour perpétuer leur souvenir qu'au cours de fêtes rituelles du calendrier saisonnier on rappelle, en les traduisant dramatiquement, leurs gestes exemplaires.

La mort d'un vieillard donne lieu aussi, comme chez les Grecs, à la simulation, au cours de son enterrement, d'actes plus ou moins empruntés à sa vie, flirts ou combats, qui, dans la représentation qu'on en donne, font encore partie intégrante du culte funéraire, mais sont déjà du théâtre.

Le retour de la saison des pluies, annoncées par l'arrivée des oiseaux migrateurs ou l'odeur de la terre, exige aussi des sacrifices et des offrandes qui s'accompagnent de danses et de chants à tendance dramatique.

Il arrive, dans certains cas, qu'on remplace les « officiants » costumés et masqués par des marionnettes, comme chez les Somono du Niger, observés par Paul Soleillet (Voyages et découvertes dans le Sahara,

Paris, 1911), chez les Musulmans du Niger aussi, ou chez cette peuplade de la Nigéria méridionale où la coutume voulait, à la fin d'une guerre, que le parti vaincu allât donner chez son vainqueur un spectacle de poupées durant les cérémonies qui scellaient la paix.

Ces quelques exemples donnent une rapide idée du vaste domaine qu'il reste encore à explorer et surtout à étudier un peu plus profondément. M. Traoré a dû se borner, pour l'instant, à rassembler une documentation encore bien lacunaire mais qui montre déjà la richesse de ce théâtre situé aux limites du culte et du drame, du conte mimé et de la comédie, du chant, de la danse et de la tragédie.

Depuis le début du siècle, un théâtre d'expression française s'est créé en Afrique dans les territoires placés sous notre tutelle; des erreurs ont été commises souvent, mais on peut en attendre beaucoup s'il n'essaie pas d'imiter la scène européenne qui ne peut être pour lui qu'un modèle inutile. Mais la tentation semble encore forte. Le théâtre noir de Haïti, de Cuba, celui du Brésil aussi donnent une idée de ce qui peut être entrepris et réalisé dans ce sens. Celui aussi des Noirs des États-Unis d'avant la guerre de Sécession, dont M. Taoré ne parle pas, mais qui, bien qu'entièrement disparu aujourd'hui, me paraît être une réussite inégalée et l'exemple typique de la création continue d'un peuple arraché à ses origines.

D. B.

PAUL JUIF. — **Théâtre et Musique des temps de misère.** Aix-en-Provence, La pensée universitaire, 1958 (in-8° Raisin, 198 pages, 15 illustrations, gouaches de Paul-Etienne Saïn, dessins de Henri Tambute).

« On écrira quelque jour l'histoire méthodique des entreprises théâtrales et musicales des prisonniers. Il pourrait être utile de commencer ce travail, par des monographies de camp... »

Cette phrase, écrite en 1946 par Paul Juif et reproduite au terme de la préface du livre qu'il vient de publier, souligne l'étrange carence des « mémorialistes » de la captivité. Nous avons connu des romans, des essais, inspirés par les « grandes vacances »; mais l'histoire du Théâtre de captivité reste à faire.

Aussi faut-il accueillir avec une attention toute particulière les pages, extraites d'un journal de captivité (tenu, nous dit l'auteur, par « hygiène intellectuelle ») et réunies sous le titre « Théâtre et musique des Temps de misère » par Paul Juif, qui fut, un temps, recteur du Stalag VII A de Moosbourg (Bavière).

Cet ouvrage bien présenté et agréablement illustré offre un double intérêt.

D'abord, un intérêt littéraire et humain de portée générale : écrit dans une langue simple et souple il abonde en phrases évocatrices (« les marocains viennent écouter religieusement cette musique de chez eux. Ils ont le visage de l'éternité, des visages qui n'expriment rien »), en tableaux pittoresques ou poétiques (l'ambiance wagnérienne de l'extinction des feux germanique ou le « sketch » des Sénégalais se faisant un masque d'une queue de cheval) en réflexions profondes qui décèlent le moraliste ou le philosophe (sur les intellectuels qui redoutent plus que tout d'admirer ». Cette impuissance de nos élites à admirer est un vice qui explique pour une bonne part notre drame » — sur la perversion du sens de la durée chez les reclus, etc...). Le livre est donc d'abord un témoignage sur la captivité (celles des Français, mais aussi des Russes et même des Anglais) écrit par un intellectuel qui a répudié tout préjugé intellectualiste.

Mais, pour nous, le petit volume de M. Paul Juif constitue un

recueil précieux de notes sur le rôle joué par le Théâtre et la Musique dans l'Univers concentrationnaire d'un camp.

Certes, M. Juif a saisi sans indulgence les tics du comportement social du comédien; il nous montre la fatuité humaine sévissant au camp comme à la ville. Mais il a réfléchi sur la signification de l'acte théâtral, sur sa place dans la vie des prisonniers. Et cela nous vaut une remarquable préface intitulée « De la fonction de l'Art pour hommes emprisonnés ». Dans ces pages se trouve analysé l'attrait sensoriel, social et sexuel du Théâtre, qui nous fait pénétrer au plus intime de l'être et Paul Juif de rejoindre Louis Jouvet pour affirmer que le Théâtre de captivité a été l'un des moyens utilisés pour « faire cesser le vide de l'être »; avant d'être résistance du génie national à l'ennemi, l'entreprise théâtrale était résistance à soi-même ». Réflexion à laquelle fera écho, dans les dernières pages (datées, elles de 1957), cette constatation que « les prisonniers rentrés ont cessé de vivre en poésie », car, grâce au théâtre ils avaient connu « le luxe de vivre dans l'immortalité du temps, qui ne passe pas avec des fables ».

Divisé en courts chapitres le livre de M. Paul Juif jette des lueurs cocasses ou mélancoliques sur la vie de la baraque théâtrale où règne Jean Laurent.

Description du plateau, de la salle (scène bas de plafond), des coulisses à la fois loges, ateliers, lavabos, garde-robes, évocation de l'atmosphère des « premières »; au passage, il souligne les « exploits des « techniciens », costumiers, électriciens, menuisiers. Ici, nous restons un peu sur notre faim et l'homme de théâtre regrettera l'absence de précisions sur les procédés ingénieux et surtout sur les résultats obtenus. Rien ou presque sur l'esthétique des décors, sur le goût du public, sur la mise en scène; allusions rapides au jeu des comédiens, professionnels ou amateurs.

Par contre retenons la découverte du « plein air » à l'occasion d'une « Arlésienne » : « L'air vif balayait les poussières et donnait au drame d'Alphonse Daudet un air de Tragédie antique. Les mots d'auteur paraissaient sortir naturellement de l'âme des personnages. Rose Mamaï, jouée par Roux avec une espèce de grandeur farouche, Rose Mamaï, douloureuse et pitoyable, devenait cousine d'Antigone et de Clytemnestre ».

Et, à propos d'*Andromaque*, Paul Juif constatera : « Dès que l'œuvre est débarrassée des bandelettes de la critique universitaire, comme elle est directe, nerveuse, nourrie de vie ».

Signalons encore l'intérêt d'une étude de *La cruche cassée* de Kleist (Farce ? Drame fantastique ? Poésie symbolique ? ou réalisme ?) d'un débat à propos du « Silence de Racine » (explication de l'Avocat Roughol qui voit peser sur Racine le spectre de la Chambre ardente, celle de Richard qui penche pour un Racine enfin révélé à soi-même dans le repentir du pécheur, celle de l'auteur, toute littéraire, qui comprend le repos du poète conscient d'avoir atteint « la perfection de sa création »).

La Musique tient une large place, dans ces souvenirs de captivité, qu'il s'agisse de la Musique folklorique (Russe, Polonaise, Yougoslave) ou de la Musique classique dont M. Paul Juif apprécie l'effet bienfaisant « Moi aussi, je voudrais savoir chanter pour dire l'allégresse d'exister » - « La musique dépayse d'avec les parties basses de soi-même »).

L'alternance des pages de psychologie, d'esthétique, de théâtre dans le repentir du pécheur, celle de l'auteur, toute littéraire, qui constitue un émouvant et délicat témoignage sur ces misères ennoblies par l'Art... et que l'on n'a que trop tendance à oublier.

Jean Nattiez.

Bibliographie

PLAN

ABRÉVIATIONS (1)

* **A.** — Arts [Paris].
Aa. — Aamulehti [Tampere].
A.P. — Arbeitsgemeinchaft für das Puppenspiel.
* **A.S.** — Avant-Scène [Paris].
A.U. — Abo Underättelsa [Abo].
* **B.C.** — Bulletin of the Comediantes [Madison, Wisc.].
B.H. — Bulletin Hispanique [Paris].
B. H. St. — Bulletin of Hispanic Studies.
* **B.V.** — Biennale di Venezia.
B.W.L.C.S. — Bulletin Werkcentrum voor Leketoneel en creatif Spel.
* **C.** — Combat [Paris].
* **C.D.O.** — Courrier dramatique de l'Ouest [Rennes].
C.E.R.T. — Cahiers d'Etudes de Radio Télévision [Paris].
* **C.P.C.** — Cahiers Paul Claudel [Paris].
* **C.R.** — Cahiers Raciniens [Paris].
* **C.R.B.** — Cahiers de la Compagnie Madeleine Renaud-Jean Louis Barrault [Paris].
* **C.U.** — Cirque dans l'Univers [Paris].
* **D.** — Drama [Londres].
* **Dr.** — Drammaturgia [Milan].
* **E.** — Les Etudes [Paris].
* **E.C.** — Etudes Classiques [Namur].
* **E.G.** — Les Etudes Germaniques [Lyon].
* **E.S.** — Etudes Soviétiques [Paris].
* **Esc.** — Escena [Lima].
* **E.T.** — Education et Théâtre [Paris].
* **E.T.J.** — Educational Theatre Journal] [San Jose, U.S.A.].
* **Eu.** — Europe [Paris].
* **F.L.** — Figaro Littéraire [Paris].
Fr.R. — French Review [Madison, Wisc.].
Fr. St. — French Studies [New Haven, Con.]
G.R. — Germanic Review.
Hbl. — Hufvudstadsbladet [Helsingfors].
H. At. — Het amateurtoneel.
* **H.M.** — Hommes et Mondes [Paris].
* **H.P.** — Het Poppenspel [Malines Belgique].
* **H.R.** — Hispanic Review [Philadelphie].
H.S. — Helsingin Sanomat [Helsinki].
* **H.T.** — Het Toneel [Amsterdam].
* **I.D.** — Il Dramma [Turin].
* **I.D.A.** — Il Dramma Antico [Rome-Syracuse].
I.L. — Information Littéraire [Paris].
* **I.T.** — L'Illustre Théâtre [Paris].
* **L.F.** — Lettres Françaises [Paris].
* **L.M.** — Larousse Mensuel [Paris].
* **L.N.L.** — Langues Néo-Latines [Paris].
* **M.F.** — Mercure de France [Paris].
* **M.K.** — Maske und Kothurn [Vienne].
M.L.N. — Modern Language Notes.
M.L.Q. — Moderne Language Quarterly.
M.L.R. — Modern Language Review.
N.A. — Nya Argus [Helsingfors].
* **N.L.** — Nouvelles Littéraires [Paris].
N.P. — Nya Pressen [Helsingfors].
* **OSU T.C.B.** — The OSU Theatre Collection Bulletin. [Ohio State University
* **Palsc.** — Palcoscenico [Milan].
* **Pa.T.** — Pamietnik Teatralny [Varsovie].
* **Per P.** — Perlicko Perlacko [Francfort/Main].
* **P.J.** — The Puppetry Journal, [Ashville, Ohio].
* **P.T.** — Paris-Théâtre.
* **R.** — Ridotto [Venise].
* **R.F.** — La Revue Française [Paris].
* **R.H.L.** — Revue d'Histoire Littéraire de la France [Paris].
* **R.L.** — Revista de Literatura [Madrid].
* **R.L.C.** — Revue de Littérature Comparée [Paris].
* **R.P.** — Revue de Paris.
* **R.P.F.** — Revue de la Pensée Française [Paris].
* **R.T.** — Revue Théâtrale [Paris].
* **R.T.A.** — Revista do Teatro Amador [Sao Paulo]
* **R.T.I.** — Revue du Théâtre Italien [Rome].
* **R.V.** — Rendez-vous des Théâtres du Monde [Paris],
* **S.** — Sipario [Milan]
* **Sc.I.** Scena Illustrata [Florence].

(1) Les Revues dont les titres sont précédés de * peuvent être consultées, 98 Brd Kellermann 14 h à 18 h,(samedi et dimanche exceptés).

* **S.E.** — Szinhaztorteneti Ertesito [Budapest].

Sh.Q. — Shakespeare Quarterly [New York].

* **Sp.** — Spectacles [Paris].

* **Str.** — Le Strapontin [Paris].

Su. S. — Suomen Sosialidemokratii [Helsinki].

S.S. — Suomalainen Suomi [Helsinki].

* **Te.** — Teatrul [Bucarest].

* **Th. A.** — Théâtre d'Aujourd'hui [Paris].

* **Th. B.** — Théâtre de Belgique [Bruxelles].

* **T.D.R.** — The Tulane Drama Review.

* **T.M.** — Théâtre dans le Monde [Bruxelles].

* **T.N.** — Theatre Notebook [Londres].

* **Th. P.** — Théâtre en Pologne [Varsovie].

* **T.P.** — Théâtre Populaire [Paris].

* **T.T.** — Teoremas de Teatro [Lisbonne].

* **T.U.B.** — Theatre Unit Bulletin [Bombay].

* **T.Z.** — Theater der Zeit [Berlin].

U.S. — Uusi Suomi [Helsinki].

Vbl. — ~~Vasabladet~~ [Vasa].

V.S. — Vapaa Sana [Helsinki].

Y.Fr.St. — Yale French Studies [New-Haven, Connecticut].

Cette notice a été établie par Rose-Marie Moudouès *avec la collaboration de :* René Thomas Coele *(France)*, H. Deleanu *(Roumanie)*, E. A. Dughera *(République Argentine)*, M. Ocadlik *(Tchécoslovaquie)*, France Fauny-Anders *(Etats-Unis)*, Barbara Krol *(Pologne)*, la Société Théâtrale Panrusse (U.R.S.S.) *et les Membres de la Section Internationale des Bibliothèques et Collections des Arts du Spectacle :* R. Berx *(Belgique)*, D. Diederichsen *(Allemagne)*, F. M. Wijkerheld Bisdom-Bruijn *(Pays-Bas)*, E. M. Von Frenckell *(Finlande)*, B. Hergesic *(Yougoslavie)*.

I

BIBLIOGRAPHIES ET RÉPERTOIRES

666. *Bibliographie dramatique de Henri Ghéon.* Nos Spectacles, Nos 66-67, 1959.

667. *Dictionnaire des Contemporains :* A. M. Crapouillot, N° 42.

668. *Essai de bibliographie de Marcel Aymé.* Biblio., 1958, N° 8.

669. *Périodiques des arts du spectacle* [Turquie]. Theatre Research, Vol. I, N° 2.

670. *Ouvrages sur Henri Ghéon ou parlant de lui.* Nos Spectacles, Nos 66-67, 1959.

671. HORN-MONVAL (M.). — *Traductions et adaptations françaises du Théâtre étranger. I. Théâtre grec antique.* Préface de Julien Cain, Paris, C. N. R. S., 1958, in-4°, 122 p., index auteurs, œuvres, traducteurs.

672. JORGENSEN (P. S.). — *Shakespeare : an annotated bibliography for* 1957. **Sh.Q.**, Vol. IX, N° 2.

673. JOVANOVIC ZIVORAD (P.). — *Ivo Vojnovic.* (Iz neobjavljenog rukopisa « Biografsko-bibliografski recnik nasih pisaca ».) Izraz (Sarajevo), 1958, N° 6.
Bibliographie des œuvres de Vojnovic *et bibliographie sur lui.*

674. KEPPELMULLER (E.). — *La recherche théâtrale en Autriche.* Theatre Research, Vol. I, N° 2.

675. MOODY (R.). — *The creative Thesis.* **E.T.J.**, Vol. X, N° 3.

676. SKEDL (Dusan). — *Bibliografski podaci o nov im slovenackim dramskim delima koja su izasla iz stampe od oslobodjenja do kraja* 1957 *god.* Pozorisni zivot [Beograd], 1958, Nos 7-8.
Bibliographie des ouvrages dramatiques slovènes publiés de 1946 *à la fin de* 1957.

677. D. — *Bibliografski podaci o premijerama slovenackih dela u vremenu od oslobodjenja do kraja* 1957 *god.* Ibid.
Données bibliographiques sur les premières des ouvrages dramatiques slovènes depuis la libération jusqu'à la fin de 1957.

678. TANFANI (C.), ROSELLI (F.). — *Notes bibliographiques italiennes.* Theatre Research., Vol. 1, N° 2.

679. VEINSTEIN (A.). — *Les bibliothèques françaises de théâtre.* Ibid.

680. WILLIAMS (D. S.). — *A bibliography for arena theatre.* **E.T.J.**, Vol. X, N° 3.

681. YOUNGS (Olive E. B.). — *Important articles on the theatre in The Times literary supplement,* 1902-1956. Theatre Research, Vol. I, N° 2.

II

CATALOGUES

682. *La collection théâtrale Auguste Rondel.* Bulletin de la Société des Auteurs et Compositeurs dramatiques, 1959, N° 6.

683. *Naucna biblioteka Dubrovnik* (Bibliothèque scientifique Dubrovnik). *Izlozba « Marin Drzic, veliki komediograf Dubrovnika »* (1508-1958). (Exposition « Marin Drzic, grand auteur comique de Dubrovnik » (1508-1958). 29 VII.-31. VIII.1958. Katalog - Catalogue. - Dubrovnik, « Ivo Cubelic », (1958). 20 × 14,3, 16 p.

Choix, organisation de l'Exposition et Catalogue : Stjepan KASTROPIL.

684. BLANCHART (Paul). — *La bibliothèque de la Société des Auteurs et Compositeurs dramatiques.* Bulletin de la S.A.C.D., 1959, N° 7.

685. FOX (Levi). — *The Shakespeare Memorial Library.* **OSU T.C.B.**, Vol. 6, N° 1.

686. LAVER (James). — *The Gabrielle Enthoven Theatre Collection in The Victoria and Albert Museum.* Ibid., Vol. 5, N° 1.

687. Mc DOWELL (John H.). — *The Stratford Prompt books.* Ibid.

688. — *The Stratford Prompt books.* Ibid., Vol. 6, N° 1.

689. SZWANKOVSKI (E.). — *Fondation du Musée du Théâtre à Varsovie.* **Th. P.**, N° 8, 1959.

690. TRAVEN (Janko). — *Slovenski gledaliski muzej u Ljubljani.* Pozorisni zivot [Beograd], 1958, N°s 7-8.

Le Musée théâtral slovène à Ljubljana.

III

GÉNÉRALITÉS

a) Esthétique, philosophie et techniques dramatiques

691. KARL MARX, ENGELS. — *Ecrits sur l'art.* Vol. I-II, Moscou, 1957 [en russe].

692. LENINE. — *Ecrits sur l'art.* Moscou, 1956 [en russe].

693. HEINE. — *Heine et le Théâtre* [Recueil]. Moscou, 1956, 423 p. [en russe].

694. REYNOLDS HAPGOOD (Elisabeth) édit. — *Stanislavski's legacy.* Edited and translated by E. Reynolds HAPGOOD, New York, Theatre Arts books, 1958

695. BARRAT (Pierre). — *Stanislavski, pour ou contre Brecht.* **C.D.O.**, N° 31, 1959.

696. BERNARDELLI (Fr.). — *Il teatro assoluto.* **I.D.**, N° 265, 1958.

697. BRECHT (Bert). — *Kratak opis nove tehnike kazalisne umjetnosti koja se sluzi efektom otudjivanja* (V-efekt). Teatar [Zagreb], 1958, N°s 4-5.

Brève description de la nouvelle technique d'art théâtral et de l'effet d'étrangeté.

698. CIRILOV (Jovan). — *Presuda zbog recenice pred zavesu.* Delo [Beograd], 1958, N° 11.

Sur la phrase finale à la scène : de sa nécessité ou de son inutilité.

699. DUERRENMATT (F.). — *Problems of the Theatre.* **T.D.R.**, Vol. III, N° 1.

700. DULLIN (Charles). — *L'émotion humaine.* Bref, N° 26, 1959.

701. DUMUR (Guy). — *Le droit de la poésie.* **Sp.**, N° 4, 1959.

702. FRANK (André). — *Artaud et le théâtre de la cruauté.* Encyclopédie du théâtre contemporain, Vol. II, p. 54.

703. GOODMAN (P.). — *Theatre and its double by A. Artaud* (Review). Nation, N° 29, 1958.

704. JHERING (H.). — *Bemerkungen zu Theater und Film.* Sinn und Form 1958, N° 2.

705. KALACHNIKOV (I.). — *Les fondements éthiques du système de Stanislavski.* Moscou, 1956, 55 p. [en russe].

706. KINDERMANN (H.). — *Tragische Weltisch im modernen Drama.* **M.K.**, 1958, N° 4.

707. KORKEEL (H.). — *Gebaar, geluid, woord.* (La signification des sons, l'émotion sur la scène.) **H.At.**, mars 1958.

708. KROHN (Eino). — *Mita on romantiikka, klassisuus, koomisuus, tyyli, realismi, ekspressionismi, draama, etiikka ym. (Qu'est-ce-que le romantisme?, le classique, le comique, le réalisme, l'expressionnisme. le drame, l'éthique, etc.)* Helsinki, Otava, in-8°, 118 pages.

709. KUTTER (Hans).— *Per Lindbergs artiklar samlade i bokform. Folkteatern. (Théâtre populaire).* **Hbl.**, N° 43, 14-2 1958.

710. LOGGEM (M. Van). — *Moderne experimenten op het toneel II.* **H. At.**, sept. 1958.

L'expressionisme.

711. — *Moderne experimenten op het toneel.* Ibid., nov. 1958.

Les tendances modernes (BECKETT, IONESCO, *etc.*).

712. MADSEN (B. G.). — *Strindberg as a naturalistic theorist.* Scandinavian Studies XXX, N° 2.

713. MARCEL (Gabriel). — *Le Crépuscule du sens commun.* Publié à la suite de *La Dimension Florestan*, c. en 3 a., Paris, Plon, 1958.

714. STANISLAVSKI (C.). — *Œuvres.* 8 vol. Moscou, 1957 [en russe].

715. STANISLAVSKI (C.). — *L'Ethique.* Moscou, 1956, 44 p. [en russe].

716. TOWARNICKI (Fr.). — *La révolution des formes et le théâtre européen.* (Le théâtre expressionniste, Piscator, Brecht, Meyerhold, Tairov, etc.) Encyclopédie du Théâtre contemporain. Vol. II, p. 21.

717. VILAR (Jean). — *De la tradition théâtrale.* Moscou, 1956, 155 p. [en russe].

b) Le théâtre et la vie politique et sociale - Le public

718. *Association pour la culture par le théâtre et les arts* [Sassenage]. Bulletin d'informatiou de la Comédie de Provence, mai 1959.

719. *Révolte des Strapontins à Grenoble.* Ibid. janv. 59.

La fondation de l'Association « L'Action culturelle par le Théâtre et les Arts »

720. *Une nouvelle étape de l'extension culturelle en province : l'A.C.T.A de Grenoble*, **C.D.O.**, N° 31, 1959.

721. *La première révolution russe et le théâtre.* Moscou, 1956, 351, ill.

722. BRECHT (B.). — *Volkstümlichkeit und Realismus.* Sinn und Form, X, N° 3.

723. ZITNER (S. P.). — *Gosson, Ovid, and the Elizabethan audience.* **Sh. Q.**, *Spring*, 1958.

724. FILIPIC (Lojze). — *Pozoriste i vreme.* Pozorisni zivot [Beograd], 1958, N°s 7-8, ill.

Le théâtre, document du temps.

725. GELB (Ph.). — *...Strictly controversial.* **T.D.R.**, Vol. III, N° 1.

726. JUIF (Paul). — *Théâtre et musique des temps de misère.* Aix-en-Provence, La Pensée Universitaire, 1958, 19 × 14, 198 p., 15 pl. h.-t.

Le théâtre dans les camps de prisonniers.

727. KLAJN (Hugo). — *Pozoriste i radnici.* Savremenik [Beograd], 1958, N°s 8-9.

Le théâtre et les ouvriers.

728. KOPECKY (Jan). — *Notices soviétiques,* De la vie et du théâtre au pays du socialisme (Sovetské zapisky), Maison d'éditions SVET SOVETU, Prague, 1953.

729. SHRAPNEL (N.). — *Christmas in the provincial theatre.* **D.**, winter 1958.

730. VEISTAJA (V.). — *Caleidoscope.* **T.M.**, Vol. VIII, N° 2.

Situation sociale des comédiens, metteurs en scène, décorateurs. Echanges internationaux. Opéra et ballet en Finlande.

731. WITHEY (J. A.). — *Action in life and in drama.* **E.T.J.**, Vol. X, N° 3.

732. WOLF (Fr.). — *Aufsätze über Theater.* Berlin, Aufbau Verl., 1957, 424 p.

IV

THÉATRES ET TROUPES

a) Histoire

ALLEMAGNE

733. KUTTER (Hans). — *Om teaterkriser.* (Des crises dans le théâtre.) **Hbl.**, N° 28, 30-1 1958.

734. GRISCHA (Barfuss). — *Was ist mit dem deutschen Theater los?* Theater und Zeit. 5. Jahrg., H.3.

AUTRICHE

735. GRIMME (Karl Maria). — *Overzicht van de Weense toneelsituatie.* (Aperçu de la situation théâtrale à Vienne.) **H.T.**, 1958, N° 5.

736. *Toneelwinst in Salzburg : Spiel um Job.* Ibid., N° 4.

Article et critique sur les Salzburger Festspiele.

BELGIQUE

737. VLANDEREN (Michaël Van). — *Het Toneel op de Wereldtentoonstelling* 1958. (Le Théâtre à l'Exposition Mondiale de 1958) Ibid.

CHINE

738. ANASRASSIEVA (A.). — *Au théâtre chinois.* Moscou, 1957, 71 p. [en russe].

739. OBRAZTSOV (S.). — *Le théâtre chinois,* Moscou, 1957, 379 p. [en russe].

ETATS-UNIS

740. CARSON (W. G. B.).— *Bumping over the road in the 70's.* **E.T.J.**, Vol. X, N° 3.

741. FOTEZ (Marko). — *Americka scena danas. (Americki musical-play.)* Bulletin Instituta za likovnu umjetnost JAZU u Zagrebu, 1958, N° 2.

Le théâtre américain d'aujourd'hui : les musicalplays.

742. GOTH (Trudy).— *Estate e coraggio dei teatranti off Broadway.* **S.**, N° 150, 1958.

743. HEWITT (B.). — *American theatre and drama in the XVIIIth century.* Theatre Research, Vol. I, N° 2.

FINLANDE

744. KROOK (Kajsa). — *Teaterhöst i Göteborg.* **Hbl.**, N° 304, 10-11 1957.

Le répertoire de l'automne 1957 *à Gothembourg.*

745. VEISTAJA (Verneri). — *Viipurin ja muun Suomen teatteri. (Le théâtre de Viipuri/Viborg et de Finlande.)* Helsinki. Tammi.In-8°, 347 (+ 24) pages.

FRANCE

746. *Encyclopédie du Théâtre Contemporain.* Dirigée par Gilles QUEANT avec la collaboration de Frédéric TOWARNICKI, direction artistique et réalisation Aline ELMAYAN. Vol. II, 1914-1950. *L'Age d'or de la scène française et européenne.*

Témoignages de : Léon CHANCEREL, Louis JOUVET, Georges NEVEUX et Armand SALACROU. *Avec la collaboration de :* Paul BLANCHART, André BOLL, Marie-Françoise CHRISTOUT, André COFFIANT, Guy DUMUR, Yves FLORENNE, André FRANK, Jacques LEMARCHAND, Georges LERMINIER, Paul-Louis MIGNON, Rose-Marie MOUDOUÈS, Jean ROBIN, Renée SAUREL, Pierre-Aimé TOUCHARD, André VEINSTEIN, René BRIAT *et* Jacques DAMASE.

747. *Résultats d'une enquête* [auprès du public]. Bulletin d'Information de la Comédie de Provence, mai 1959.

748. *Théâtre d'aujourd'hui et théâtre d'hier.* Polémique Henry Bernstein-Adolphe Brisson. **Th.A.**, N° 8, 1958.

749. *Nouveau directeur du Théâtre des Nations, Claude Planson fait le point.* **A.**, N° 722, 1959.

750. *Les débuts de J.-L. Barrault.* Encyclopédie du Théâtre Contemporain. Vol. II, p. 56.

751. BRIAT (René). — *Les temps de crise chronique* 1929-1939. Ibid., p. 93.

752. — *Barrault au Palais Royal.* **Sp.**, N° 4, 1959.

753. FLORENNES (Yves). — *Barrault, d'Offenbach à Claudel.* Ibid.

754. BEIGBEDER. — *Le Théâtre en France depuis la Libération*, Paris, 1959, in-12 carré, 32 ph., index.

755. BARRES (Maurice).— *Un climat nouveau à l'Œuvre.* **Th. A.**, N° 8, 1959.

756. LUGNE-POE. — *L'Œuvre doit avoir une plus noble tâche que de servir des intérêts.* Ibid.

757. BERNARD (R.). — *Jean Vilar définit son programme.* **A.**, N° 721, 1959.

758. GILDER (Rosamond). — *Vive Vilar and C° !* Theatre Arts, Janv. 59.

759. CLURMAN (H.). — *Theatre.* Nation, N° 8, 1958 (sur le T.N.P.).

760. DRIVER (T. F.).— *Three Openings*, Christian Bent. N° 19, 1958 (sur le T.N.P.).

761. BLANCHART (Paul). — *Bobino, 150 ans d'histoire et de spectacles.* Annuaire 1959 de la Société Historique du 14e arrondissement de Paris.

762. BRIAT (René). — *Les années folles, chronique* 1919-1939. Encyclopédie du théâtre contemporain, Vol. II, p. 13.

763. BLANCHART (Paul). — *Gémier et les débuts de Gaston Baty.* Ibid., p. 67.

764. F.T. — *Gaston Baty.* Ibid., p. 71.

765. CHANCEREL (Léon). — *Jouvet au Vieux Colombier.* Ibid., p. 38.

766. MOUDOUES (Rose-Marie). - *Jouvet* (avant Giraudoux, 1923-1928). Ibid., p. 39.

767. *Jouvet et Bérard* 1933-1949. Ibid. p. 128.

768. NEVEUX (Georges). — *La rencontre Giraudoux-Jouvet.* Ibid., p. 125.

769. TOUCHARD (Pierre-Aimé). — *Jouvet et Giraudoux.* Ibid., p. 122.

770. DASTÉ (Jean). — *Notre expérience à Saint-Etienne est concluante.* **Th. A.**, N° 8, 1958.

771. DUMUR (Guy). — *Théâtre de France* 1940-1950. Encyclopédie du Théâtre Contemporain. Vol. II, p. 171.

772. F. T. — *L'esprit nouveau.* Ibid., p. 7.

773. GÉMIER (Firmin). — *Il faut un théâtre national ambulant.* **Th. A.**, N° 8, 1958.

774. LERMINIER (Georges). — *Copeau et l'héritage du Vieux Colombier.* Encyclopédie du Théâtre Contemporain. Vol. II, p. 31.

775. — *Le théâtre français vivant.* in La France d'Aujoud'hui, son visage, sa civilisation, Paris, Hatier, 1959, 14 × 19, 304 p. ill.

776. MARREY (J.-Cl.). — *Les « Fêtes et Jeux d'Alsace » sous la tente.* **Th. A.**, N° 8, 1958.

777. MOATTY (Guy). — *La vie de la Comédie de Provence.* Bulletin d'Information de la Comédie de Provence, janv. 1959.

778. NAGLER (A.). — *Theater der Medici* (II). **M.K.**, 1958, N° 4.

779. P. M. — *Jean Dasté a loué un cirque pour jouer sur les places publiques de 24 villes.* **A.**, N° 724, 1959.

780. SARTHOU (J.). — *Pourquoi j'ai créé le Théâtre ambulant d'Ile de France.* **Th. A.**, N° 8, 1958.

781. O'BRIEN (J.). — *Style of France's T.N.P.* Reporter, N° 13, 1958.

782. SAUREL (Renée). — *Dullin et l'Atelier*. Encyclopédie du Théâtre Contemporain, Vol. II, p. 47.

783. F. T. — *Les Pitoëff*. Ibid., p. 59.

784. — *Les temps modernes* [1939-1950]. Ibid., p. 169.

GRANDE-BRETAGNE

785. FELSENTHAL (Stefan). — *Toneel in Engeland*. (Le Théâtre en Angleterre.) Kroniek van Kunst en Kultuur, 1958, N° 6.

786. KROOK (Kajsa). — *Teater*. **Hbl.** N° 47, 18-2-1958.
Le théâtre à Stratford on Avon.

787. LEACROFT (H. et R.). — *The Theatre*. London, Methuen, 1958.

788. LITTLEWOOD (Joan). — *Le Theatre Workshop*. Programme des représentations de la Grande-Bretagne au Théâtre des Nations, 1959.

789. ROSENFELD (S.). — *William Wilkins and the bury St Edmunds Theatre*. **T.N.**, XIII, N° 1.

790. WICKHAM (Glynne). — *Early english stages* 1300 *to* 1660. London, Routledge and Kegan Paul Ltd, 1959, in-8°, 428 p., bibliog., index, ill.

HONGRIE

791. HUNYADY (J.). — *Neue stücke an ungarischen Bühnen*. **T.Z.**, 1958.

INDES

792. MEEKHERJI (A.). — *The Bengali drama and theatre*. **T.U.B.**, VII, N° 4.

IRLANDE

793. BRIDGES-ADAM (W.). — *A national theatre*. **D.**, Winter, 1958.

794. SKOUBOE (Esther). — *Pa scenen. Festspel och intrigspel*. **Hbl.**, N° 68, 11-3-1958.

ITALIE

795. *Analyse des nouvelles pièces italiennes représentées pendant la saison théâtrale* 1958. **R.T.I.**, 1958, N° 2.

796. *Calendario dell' annata* 1958 [Italia]. **S.**, N° 152, 1958.

797. *I teatri stabili e il loro programma* [Italia]. **S.**, N° 150, 1958.

798. *Inchiesta sul teatro*, a cura di Domenico Triggiani. Bari, Polemica Editrice, 1958, in-8°, 104 p.

799. *La storia meravigliosa del teatro antico di Siracusa*. **I.D.A.**, VI, N° 2.

800. DORT (Bernard). — *Un théâtre exemplaire : le Piccolo Teatro de Milan*. **Th. P.**, N° 33, 1959.

801. GRASSI (Paolo), STREHLER (Giorgio). — *Notre Théâtre* (Piccolo T eatro de Milan). Ibid.

802. GUERRIERI (G.). — *Dieci anni a via Rovello* [Piccolo Teatro de Milan]. **S.**, N° 152, 1958.

803. PALMIERI (E. F.). — *Il Veneto dagli anni cinquanta*. **S.**, N° 152.

804. — *Avventura della Compagnia* (Teatro veneto). Ibid. N° 152, 1958.

805. — *Occhiate dal Ponte*. Ibid. (Le répertoire des Compagnies vénitiennes.)

806. — *Per qualche tempo si cantò*. Ibid.

807. SANTAVERA (L.). — *Inchiesta sul Teatro*. **Sc. I.**, 1958, N° 12.

808. VIVIANI (Vittorio). — *Il glorioso San Carlino* (Napoli). **I.D.**, N° 265, 1958.

PAYS-BAS

809. HUNNINGHER (B.). — *De Amsterdamse Schouwburg van* 1637. *Type en karakter*. Amsterdam, 1959.

810. — *Het Toneel in de Amsterdamse Schouwburg van* 1637. Amsterdam, N.V Noord-Hollandsche Uuitgevers Maatschappijg, 1959.

POLOGNE

811. *Chronique des premières théâtrales* (16-11 / 15-12 58). **Th. P.** — N° 5 1959.

812. *Chronique des premières théâtrales* (15-12-58 / 14-1-59). Ibid., N° 6, 1959.

813. *Chronique des premières théâtrales* (15-1/14-2-59). Ibid., N° 7, 1959.

814. *Chronique des premières théâtrales* (15-2-59 / 14-3-59). Ibid., N° 8, 1959.

815. MARCZAK-OBOISKI (B.). — *Les théâtres dramatiques de Lodz.* Ibid., 1959.

816. MROZINSKA (Stanislawa). — *Teatr wsròd ruin Warszawv.* Warszawa, Czytelnik, 1958, 253 p., 50 ill..

Histoire du théâtre « Ludowy », situé au faubourg Praga de Varsovie, de 1944 à 1955 (création du théâtre pendant les luttes dans la capitale).

817. SOKOLOWSKI (J.). — *Pour la première fois en Pologne.* N° 5, **Th.P.**, 1959 (Les créations).

818. — *Pour la première fois en Pologne.* Ibid. N° 8, 1959.

819. WOYCICKI (Alfred). — *Cracovie, patrie du théâtre.* Ibid., N° 6, 1959.

SUISSE

820. APOTHELOZ (Charles). — *Les Quatre Mâts Suisses.* **Th. A.**, N° 8, 1958.

821. EBERLE (Ambros).— *Fünfundzwanzig Jahre Luzerner Spielleute.* Mimos, 1959, N° 2.

822. OPPEL (J.-B.). — *Situation du théâtre professionnel en Suisse romande.* **C.D.O.**, N° 31, 1959.

823. STADLER (E.). — *La Suisse et la Renaissance du Théâtre en plein air.* Theatre Research, Vol. I, N° 2.

TCHECOSLOVAQUIE

824. « *Moisson théâtrale* 1950 » (Divadelni zatva 1950). Résultats du concours national des théâtres professionnels tchèques. Publié par les soins du Ministère de l'Instruction publique, des Sciences et Arts. Prague, 1950.

— « *Moisson théâtrale* 1953 » (Divadelni zatva 1953). Finale du concoursa « Moisson théâtrale » pour désigner le vainqueur. Publié par Divadelni sluzba (Service théâtral), Prague 1953.

825. TRILLING (Ossia). — *Brytning i tjeckisk teater.* **N.P.**, N° 241, 17-10 1957.

Rupture dans le théâtre de Tchécoslovaquie.

U.R.S.S.

826. *Annuaire du Théâtre Maly* 1953-54. Moscou, Art, 1956, 714 p. [en russe].

Spectacles et acteurs.

827. *Le théâtre Maly.* Moscou, Art, 1957, 64 p. [Album en russe].

828. *Héritage théâtral.* Moscou, 1956 [en russe].

Recherches sur le théâtre et les acteurs depuis le XVIII*e siècle. Lettres d'*Ermolova, Kommissarjewskaia, Ostrovski. *Les premières mises en scène de* Tourgueniev *au Maly. Souvenirs de* Chaliapine. *Le danseur* Didelot (1767-1837).

829. *Le théâtre dramatique Acad. Uzbek.* Tachkent, 1957, 235 p. [en russe].

830. *Le théâtre dramatique Pouchkine à Léningrad.* Moscou, 1957, Album, 86 p. [en russe].

831. *Le théâtre lax.* Ed. Makhatchkah, 1957, 40 p. [en russe].

832. *La vie et le théâtre.* Moscou, Art, 1957, 421 p. [en russe].

Sur les théâtres de Léningrad.

833. *L'art bielo-russien.* Minsk, Ac. des Sc. de Bielorussie, 1957, 265 p. [en russe].

834. *Spectacles des dernières années* [1953-1956]. Moscou, Art, 1957, 188 p. Recueil d'articles.

Les huit meilleurs spectacles à Moscou et à Léningrad.

835. AROUTIOUNIAN (B.). — *Les liens entre les théâtres arménien et russe.* Erévan, 1956, 120 p. [en russe].

836. BOUTAKOV (A.). — *L'art de la vérité. Le Théâtre Bielo-russien de Ianka-Koupak*, 1957, 266 p. [en russe].

837. KOUROTCHKINE (I.). — *Le passé théâtral de l'Oural.* Ed. Sverdlovsk, 1957, 285 p. [en russe].

838. LIFCHITZ (L.). — *Le théâtre à Krasnoïarsk.* Krasnoïarsk, 1957, 111 p. [en russe].

839. LVOV (N.). — *Le Théâtre Dramatique Académique de Kazakhstan.* 1957, 384 p. [en russe].

840. MALAREVSKI (P.). — *Histoire de la culture théâtrale de la Sibérie.* Irkoutsk, 1957, 183 p. [en russe].

Histoire du Théâtre d'Irkoutsk depuis le XVIII*e siècle. Influence des déportés.*

841. OLIDOR (O.). — *La lutte pour le réalisme scénique. Les classiques russes dans les théâtres transcaucasiens, etc.* Moscou, 1957, 511 p. [en russe].

842. PANFILOV (V.). — *Le théâtre dramatique de Sverdlovsk.* Sverdlovsk, 1957, 228 p.

843. TRILLING (Ossia). — *Ruslands veranderende toneelwereld.* **H.T.**, 1958, N° 5.

Les théâtres et le répertoire.

844. — *Teater i rött.* **N.P.**, N° 7, 10-1-1958.

Le théâtre russe.

YOUGOSLAVIE

845. *IX Dubrovacke ljetne igre. Dubrovnik Summer festival. Jeux d'été de Dubrovnik. Summerfestspiele Dubrovnik.* 1958 Dubrovnik 1 VII-31 VIII, Jugoslavija. Dubrovnik, Dubrovacke ljetne igre,1958, 23 × 16,5, 66 p. ill.

Catalogue illustré des Jeux d'été de Dubrovnik.

846. *Iz istorije pozorista u Bosni i Hercegovini.* Zivot [Sarajevo], 1958, N°s 8-10.

Contributions de V. Bogicevic, H. Kapidzic *et* K. Isovic *sur l'histoire du théâtre en Bosnie-Herzégovine; notices bibliographiques.*

847. AFRIC (Vjeko). — *Kazaliste « Narodnog oslobodjenja » za vreme V. neprijateljske ofanzive.* Pozorisni zivot [Beograd], 1958, N°s 7-8, ill.

Le théâtre des Partisans pendant la Ve offensive ennemie.

848. ALBREHT (Fran). — *Fragment o zivom pozoristu.* (Hronika rada.) Ibid.

Aperçu historique sur la culture théâtrale chez les Slovènes; caractéristiques des saisons du Théâtre National slovène depuis 1945.

849. FILIPIC (Lojze). — *Repertoarski pravac Drame Slovenackog narodnog gledalisca i njena specificna uloga u slovenackoj pozorisnoj kulturi.* Ibid.

Répertoire de Drame du Théâtre National slovène et son rôle dans la culture théâtrale slovène.

850. HADZIC (Milos). — *Posle tri Pozorja.* Letopis Matice Srpske [Novi Sad], 1958, vol. 382, N° 1.

Après les trois festivals d'art dramatique yougoslave.

851. KOBLAR (France). — *Slovenacka dramatika i slovenacko pozoriste.* Pozorisni zivot [Beograd], 1958, N°s 7-8.

La littérature dramatique slovène et le théâtre.

b) **Architecture, aménagement, équipement**

852. JAPY (André).— *L'Opéra Royal de Versailles.* Album de 136 p., 27 × 35,5. Versailles, Syndicat d'Initiative, 1958.

853. — *Stages of the world.* Introduction by Aline Bernstein. New York, Theatre Arts.

854. BANDELLONI (E.). — *L'acustica nei teatri all'aperto.* Padova, CEDAM, casa edit. dott. A. Milani, 1958, in-8°, 40 p., ill.

855. FRETTE (G.). — *Archittetura teatrale.* **S.**, N° 150, 1958, ill.

856. FURTTENBACH (Jozef). — *O budowie teatrow,* traduit de l'allemand par Zbigniew Raszewski, avec un résumé anglais. Wroclaw, Ossolineum, 1958, 153 p., 36 ill.

Le livre contient les extraits concernant la construction des théâtres :
1. Neues Itinerarium Italiae, Ulm 1627.
2. Architectura civilis, Ulm 1628.
3. Architectura recreationis, Augsburg 1640.
4. Architectura privata, Augsburg 1641.
5. Geverb- und Stadtgebäu, Augsburg 1650.
6. Mannhafter Kunstspiegel, Augsburg 1663.

857. JANICKI (S.). — *Architecture et styles de théâtre en Pologne.* **Th. P.**, N° 5, 1959.

858. LANGLOIS (Rose-Marie). — *L'Opéra de Versailles.* Paris, Horay, 1958, 21 × 15, 156 p., 23 ill. h.-t.

859. VALOGNE (C.). — *Les théâtres de demain seront-ils transformables?* **L.F.**, N° 774, 1959.

c) La représentation : mise en scène, décoration, éclairage distribution, etc.

860. *L'art du metteur en scène.* Moscou, 1956, 460 p. (Recueil d'articles de metteurs en scène soviétiques) [en russe].

861. *La Comédie-Française et les grands rôles.* Encyclopédie du Théâtre Contemporain, Vol. II, p. 145.

862. *L'interprétation des classiques à la Comédie-Française.* Ibid., p. 154.

863. *En sommeil depuis 50 ans la tragédie n'est pas morte.* **A.**, N° 720, 1959.

Réponses de : A. VOISIN, B. JÉROME, H. ROLLAN, P. E. DEIBER, R. SIMON, J. YONNEL.

864 *Le théâtre de* 6 *à* 9. Bref, N° 26, 1959.

La représentation : Régie.

365. *Redécouvrons Adolphe Appia.* Heptagone, N° 2, 1958.

Texte lu à radio Genève au nom de la Fondation Adolphe Appia.

866. ALKAZI (E.). — *Notes on Hedda Gabler.* **T.U.B.**, Vol. VI, N° 7.

867. ALLEVY-VIALA (Marie-Antoinette). — *Inscenizacja romantyczna we Francji*, traduit par Wojciech NATANSON. Warszawa, Panstwowy Instytut Wydawniczy, 1958, 214 p., 55 ill.

La mise en scène en France dans le première moitié du XIXe siècle.

868. ARNOTT (J. F.). — *Two drawings by Alexander Nasmyth.* **T.N.**, XIII, N° 1.

Maquettes pour The Dumfries Theatre. Maquettes pour The Heart of Midlothian, Théâtre Royal Edinburgh, 1820.

869. BROWN (E.). — *A note on Henry Crabb Robinson's reactions to J. P. Kemble and Edmund Kean.* Ibid.

870. CALDER (W. M.). — *The single-performance fallacy.* **E.T.J.**, Vol. X, N° 3.

Problèmes de mise en scène des Anciens.

871. CIRILOV (Jovan). — *Pretstava i jedinstvo njenih vizuelnih komponenata.* Delo [Beograd], 1958, Nos 8-9.

La représentation et l'unité de ses composantes visuelles.

872. CORRY (P.). — *Lighting the stage.* Foreword by Tyrone GUTHRIE. London, Pitman, 1958, 157 p.

873. DUSSANE (B.). — *Le théâtre de Musset en* 1958. Journal « Le Soir » des 13 et 14 janvier 1959. Bruxelles.

Ce long article traite principalement de la valeur des interprétations actuelles de Musset et de l'évolution des personnages de ce théâtre.

874. ENGELEN (F.).— *Dubrovnik : een natuurlijke festivalstad,* (le 9e Festival de Dubrovnik). **H.T.**, 1958, N° 5.

875. FRETTE (G.). — *Scenografie recentissime.* **S.**, N° 152, 1958, ill.

Mario CHIARI, Attilio COLONNELLO, Luciano DAMIAMI, Piero ZUFFI.

876. — *Scenografia contemporanea jugoslava.* Ibid., N° 151, 1958, ill.

877. GORTCHAKOV (N.). — *Leçons de mise en scène de Vakhtangov.* Moscou, 1957, 191 p. [en russe].

878. — *Le travail du metteur en scène.* Moscou, 1956, 464 p. [en russe].

879. HOFSTRAL (J.).— *Toneel- en televisieregie* (mise en scène pour le théâtre et la télévision). **H.T.**, 1958, N° 5.

880. HOWARD (G. T.). — *Automation or mechanization.* **E.T.J.**, Vol. X, N° 3.

Eclairage.

881. KOMMISSARJEVSKI (V.). — *Khmeliov, metteur en scène.* Moscou, 1956, 294 p. [en russe].

882. KRASNIANSKI (E.). — *Le processus de création du spectacle* (Manuel du jeune metteur en scène). Moscou, 1956, 160 p. [en russe].

883. KROOK (Kajsa). — *Pa scenen.* **Hbl.**, N° 76, 19-3 1958.

*Les représentations des drames d'*IBSEN.

884. LAMPO (H.). — *Belgiës Nationaal Toneel stak goed van wal* (sur quelques pièces de la nouvelle saison du Koninklijke Vlaamse Schouwburg Théâtre Royal Flamand). **H.T.**, 1958, N° 5.

885. LORELLE (Y.). — *André Barsacq : « J'ai une équipe épatante [pour monter « la Punaise »].* **P.T.**, N° 144.

886. PETRIC (Vladimir). — *Vidljiva i nevidljiva rezija.* (Gaveline postavke Krlezinih drama « Golgota » i « U logoru ».) Knjizevnost [Beograd], 1958, N°s 7-8.

Sur la mise en scène de deux drames de M. KRLEZA.

887. — *Stil i stilizacija.* (« Dubrovacka trilogija » *u Jugoslovenskom dramskom pozoristu.*) Ibid. 1958, N° 4.

Sur la nouvelle mise en scène de B. GAVELLA *du drame* La Trilogie de Dubrovnik.

888. PRINCES (Jean). — *La reprise de « Klop » (La punaise) à Moscou.* **P.T.**, N° 144, ill.

889. TOUCHARD (P.A.). — *Comment ressusciter les classiques ?* **A.**, N° 724, 1959.

890. SALACROU (Armand). — *Dullin, metteur en scène.* Encyclopédie du Théâtre Contemporain, Vol. II, p. 46.

891. STREHLER (G.). — *Notre travail sur « L'Opéra de quat'sous ».* **T. P.**, N° 33, 1959.

892. SYRKINA (F.). — *Le décor théâtral en Russie dans la seconde moitié du* XIXe *siècle.* Moscou, 1956, 380 p., ill. [en russe].

893. TOUCHARD (P. A.). — *Molière et la Comédie-Française.* « L'Amateur » fascicule I, 1er semestre 1958. Bruxelles.

894. TRILLING (Ossia).— *An East European travel journal.* World Theatre, VII, N° 3, aut. 1958.

Evolution de la mise en scène dans l'Est de l'Europe, Bulgarie, Roumanie, Tchécoslovaquie, U.R.S.S., Allemagne orientale, Hongrie, Pologne, Yougoslavie.

895. VILLIERS (A.). — *Justification d'une technique (L'éclairage de la scène centrale).* **S.E.T.**, N°s 59-60, 1958.

896. WATSON (Lee). — *Color concepts in lighting design.* **E.T.J.**, Vol. X, N° 3.

d) Costume, masque, maquillage, accessoires

897. ANTOHI (M.). — *La moda spagnola* (1550-1600). **R.**, VIII, N° 9.

898. — *La moda del tempo di Luigi XIV.* Ibid., N° 11.

899. BANGHAM (Gerald). — *Samuel Phelps : producer of Shakespeare at Sadler's Wells.* **OSU T.C.B.**, Vol. VI, N° 1.

900. BASSETT (Abe J.). — *The Capitol setting for Julius Caesar.* Ibid.

901. DIETRICH (M.). — *Götter und Halbgötter auf der barocken Bühne.* **M.K.**, 1958, N° 4.

Etudes de costumes.

902. HAWLEY (James A.). — *Touring with Benson.* **OSU T.C.B.**, Vol. VI, N° 1.

903. HUNTER (Jack W.). — *The rise of realism on the* 18*th and* 19 *th stage.* Ibid. Vol. V, N° 1.

904. PHILLABAUM (C. E.). — *Panoramic scenery at Sadler's Wells.* Ibid.

Chamber's prompt book with Hawes Craven designs.

905. WEYERT (R. A.). — *Pourpoints et vertugadins* XVIe *et* XVIIe *siècles, de François Ier à Louis XIII,* 1515-1643. Paris, Rombaldi, 1958, 24 × 38.

906. WILSON Jr. (Glen). — *The Box set in Charles Kean's productions of Shakespeare tragedies.* **OSU T.C.B.**, Vol. V, N° 1.

e) Direction et administration

907. ANTOINE (A.). — *Stances d'un directeur.* **Th. A.**, N° 8, 1958.

908. GAVAULT (Paul). — *Bavardage du théâtre : pour en finir avec les générales.* Ibid.

f) Législation

909. CARTIER (J.). — *Les Quinze problèmes posés par l'application du plan Malraux dans les subventionnés.* **A.**, N° 719, 1959.

910. GANDREY-RETY (J.). — *Libération ou servitude des théâtres nationaux.* **L.F.**, N° 769, 770, 1959.

911. LEMARCHAND (J.). — *En écoutant André Malraux : retour à la raison.* **F.L.**, N° 678, 1959.

912. MARCEL (G.). — *Bravo André Malraux ; mais un théâtre n'est pas un musée.* **N.L.**, N° 1650, 1959.

913. MARCABRU (P.). — *Les subventionnés en sommeil.* **A.**, N° 717, 1959.
Bilan T.N.P. et Comédie-Française.

914. — *La réforme des subventionnés* [par A. Malraux]. **A.**, N° 718, 1959.

915. DE CHIARA (G.). — *La legge sul teatro.* [Italie]. **S.**, N° 151, 1958.

916. KURTZ (Maurice). — *Le plan Pirandello au secours du théâtre italien.* **A.**, N° 716, 1959.

917. POSSENTI (E.). — *Il teatro di prosa negli attuali regolamenti e nelle prospettive di una nuova legge.* **I.D.**, N° 265, 1958.

918. PASTUSZKO (J. Z.). — *Quelques notes sur l'organisation des Théâtres en Pologne.* **Th. P.**, N° 5, 1959.

V

LE COMÉDIEN

919. *Concours du jeune comédien.* **Sp.**, N° 4, 1959.
Palmarès, Yves FLORENNE : *Petite délibération hors concours,* Léone LAISNER: *Leçon d'un concours.*

920. *L'enseignement de l'art dramatique en France.* Ibid.
Blanche MONTEL, Léone LAISNER, Armand SALACROU, Yves ROBERT, Jacques MAUCLAIR, Jean MERCURE, Yves FLORENNE, Gilles QUÉANT, Olivier PERRIN.

921. *Inchiesta sulla popularità degli attori.* **S.**, N° 151, 1958.

922. *Influence de Stanislavski sur l'enseignement de l'art dramatique.* **T.M.**, Vol. VIII, N° 1.
En France par Michel ST DENIS. *Aux Etats-Unis par* Harold CLURMAN, *Ici et là dans le monde.*

923. BROWN (Ivor). — *Hard of hearing.* **D.**, Winter, 1958.

924. CASARES (Maria). — *La comédienne face à la caméra.* **T.M.**, Vol. VIII, N° 1.

925. FERNOLD (J.). — *Diction to-day ; a reply.* **D.**, Winter, 1958.

926. GAVELLA (Branko). — *Ideje za reformu nase kazalisne organizacije.* Nasa scena [Novi Sad], 1958, N°s 134-35.
Idées pour la réforme de l'organisation du théâtre en Yougoslavie : association libre des artistes.

927. GOURFINKEL (Nina). — *Le travail de l'acteur sur le rôle* (Vol. IV des œuvres de Stanislavski). **T.M.**, Vol. VIII, N° 1.

928. DAHL (Hjalmar). — *Ett halvt sekel i Thalias tjänst.* **Hbl.**, N° 13, 15-1 1958.
L'école théâtrale au Théâtre Suédois d'Helsingfors.

929. HERMAN (L. et M.). — *Foreign dialects : a manual for actors, directors and writers.* New York, Theatre Arts Books, 1958.

930. HAMBERG (Lars). — *Bröd och skadespelare.* **Hbl.**, N° 75, 18-3-1958.
Le chômage des comédiens.

931. MENDIA (J. A.). — *Cancion y gesto del teatro frances.* La Prensa [Buenos Aires], 8-3-1959.

932. MILOSEVIC (Momcilo). — *Prve beogradske glumacke i baletske skole.* Godisnjak Muzeja grada Beograda, Vol. IV, 1957, ill.
Les premières écoles d'art dramatique et de ballet de Belgrade; notices bibliographiques.

933. RICCI (Sergio). — *La tecnica della recitazione nella T. V.* **Sc. I.**, 1958, N° 9.

YOUGOSLAVIE

934. SEST-WINTROVA (Nana). — *Iz mojih gledaliskih spominov.* Gledaliski list Mestnega gledalisca v Ljubljani, 1957-58, N°s 8-10-12.

Souvenirs de l'actrice N. SEST-WINTROVA.

VI

BIOGRAPHIES

ALLEMAGNE

935. *Will Quadflieg und Rosemarie Clausen :* Will Quadflieg. Text von W. QUADFLIEG, 23 photos von R. CLAUSEN. Hamburg, Hoeppner, 1957.

936. KRAUSS (Werner). — *Das Schauspiel meines Lebens.* Einem Freund erzählt. Eingeleitet von Carl Zuckmayer. Mit 39 Abbildungen. Stuttgart, Goverts, 1958.

MATKOWSKY (Adalbert)

937. DREWS (Wolfgang). — *Heros und Nervenspieler.* Theater und Zeit, 6. Jahrg., N° 5 (Januar 1958).

SCHRODER (Friedrich Ludwig)

938. HERING (Gerhard F.). — *Bildnis eines Ahnherrn.* Volksbühnen-Spiegel, 4. Jahrg. (1958), Heft 1.

ETATS-UNIS

939. VIOLA (Wilhelm). — *Porträt Orson Welles.* Theater und Zeit. 6.Jahrg., N° 6.

FINLANDE

940. KERKKONEN (Veikko). — *Ida Aalbergin 100-vuotismuisto.* Centenaire de la naissance de Ida Aalberg. Hämeenlinna. Arvi A. Karisto Oy = AAK. Impr. Janakkala Seura. Ed. 1957. 64 pages, in-4°, Illustrations.

Ida Aalberg première grande actrice de Finlande et du théâtre finnois. Connue à l'étranger où elle a joué dans plusieurs langues, surtout en allemand.

FRANCE

ALLIO (René)

941. HÉRISSÉ Marc. — *René Allio.* **A.**, N° 723, 1959.

ANTONIN ARTAUD

942. VIETTA (Egon). — *Antonin Artaud. Ein erster Heinweis auf der Visionär der Bühne.* Anntares, N° 2, VIIe année, mars 1959.

BARRAULT (Jean-Louis)

943. LIPINSKI (J.). — *J.-L. Barrault.* Encyklopedia Wspolczesna, 1958, N° 3 (15).

BATTY (Gaston)

Voir N° 764.

BERARD (Christian)

944. *Christian Bérard selon ses amis.* (Madeleine RENAUD, Jean-Louis BARRAULT, Jean COCTEAU, Edwige FEUILLERE, Pierre DUX), témoignages recueillis par Paul Louis MIGNON. **Sp.**, N° 4, 1959.

945. JOUVET (Louis). — *Christian Bérard.* Encyclopédie du Théâtre Contemporain, Vol. II, p. 131.

COCEA (Alice)

946. COCEA (Alice). — *Mes amours que j'ai tant aimées.* Paris, Flammarion, 1958, in-18, 256 p.

DAUPHIN (Claude)

947. LORELLE (Yves). — *Claude Dauphin.* **P.T.**, N° 145.

DELORME (Danièle)

948. MIGNON (P. L.). — *Danièle Delorme.* **A.S.**, N° 196.

DEMAY (Henri)

949. CARTIER (J.). — *Henri Demay, duc de Milan et cheminot.* **A.**, N° 718.

DUCREUX (Louis)

950. DAMIENS (Claude). — *Louis Ducreux.* **P.T.**, N° 145.

DULLIN (Charles)

Voir N° 782.

DUFILHO (Jacques)

951. HÉRISSÉ (M.). — *Jacques Dufilho.* **A.**, N° 719, 1958.

DU PARC (Marquise)

952. CHAGNY (André). — *Vie de Marquise du Parc* (1). **C.R.**, N° 4, 1958.

DUPUY (René)

953. BERGUT (B.). — *René Dupuy.* **P.T.**, N° 148.

FOURNIER (Camille)

954. — *Camille Fournier.* Ibid.

GIRARDOT (Annie)

955. LAISNER (Léone). — *Annie Girardot.* **Sp.**, N° 4, 1959.

IVERNEL (Daniel)

956. *Daniel Ivernel.* **P.T.**, N° 146, 1959.

JOUVET (Louis)

Voir N° 765 à 769.

LABOURDETTE (Elina)

957. LORELLE (Yves). — *Elina Labourdette.* Ibid., N° 145.

LEMAITRE (Frédérick)

958. BALDICK (Robert). — *The life and times of Frederick Lemaitre.* London, Hamish Hamilton Ltd, 1959, 284 p. index, bibliog.

LEMONNIER (Meg)

959. BERGUT (B.). — *Meg Lemonnier.* **P.T.**, N° 148.

LE POULAIN (Jean)

960. LORELLE (Yves). — *Jean Le Poulain.* Ibid., N° 144.

LUGUET (Les)

961. BERGUT (B.). — *Rosine nous parle des Luguet.* Ibid., N° 148.

LYSES (Charlotte)

962. HERMENT (R.). — *Charlotte Lysès.* Paris, Raymond Solar, 1958.

MARQUET (Marie)

963. BERGUT (B.). — *Mary Marquet.* **P.T.**, N° 148.

PLANCHON (Roger)

964. HÉRISSÉ (M.). — *Roger Planchon.* **A.**, N° 722, 1959.

RACHEL

965. BERGNER (Georges). — *Il y a cent ans mourait Rachel.* L' « Amateur », fascicule I, 1er semestre 1958. Bruxelles.

966. BRETTY (Béatrice). — *Il y a 100 ans mourait Rachel.* Revue des Deux Mondes, 1958, N° 15.

ROULEAU (Raymond)

967. MIGNON (P. L.). — *Raymond Rouleau.* **A.S.**, N° 200.

SAMAZEUILH (Alyette)

968. *Rencontre avec Alyette Samazeuilh.* Bref, N° 27, 1959.

SPIRA (Françoise)

969. LORELLE (Yves). — *Françoise Spira.* **P.T.**, N° 146, 1959.

YONNEL (Jean)

970. — *Mes débuts au théâtre.* Les Annales, N° 94, 1958.

ITALIE

971. *Questi sono gli attori* (vénitiens). **S.**, N° 152, 1958.

I Micheluzzi, Giachetti, I Cavalieri, Baseggio, Baldanello, Leony Leon Bert, I Giovani, Polacco.

DUSE (Eleonora)

972. GUERRIERI (G.). — *Eleonora Duse.* **S.**, N° 150, 1958, ill.

973. SIMONI (Renato). — *Eleonora Duse.* **I.D.**, N° 265.

RANDONE (Salvo)

974. TERRON (C.). — *Salvo Randone.* **S.**, N° 150, 1958.

POSSENTI (Elena)

975. RIDENTI (Lucio). — *Addio alla Signora Possenti.* **I.D.**, N° 265, 1958.

RISTORI (Adélaïda)

976. ANDRENIUS (Isa). — *Romantiken och aktrisen.* **Hbl.**, N° 62, 5-3-1958.

VALLONE (Raf)

977. TRABUCCO (Carlo). — *Raf Vallone, calabrese di Torino, attore di prosa in lingua francese.* **Palsc.**, N° 69, 1958.

VISCONTI (Lucchino)

978. VIVET (J. P.). — *Luchino Visconti aristocrate révolutionnaire.* **Sp.**, N° 4, 1959.

979. MADJAREVIC (Vlado). — *Dva lica talijanskog teatra. Dojmovi s predstava u Milanu i Veneciji.* Teatar [Zagreb], 1958, N°s 4-5.

Deux personnages du théâtre italien : P. Stoppa *et* L. Visconti.

PAYS SCANDINAVES

BERGMAN (Ingmar)

980. *Ingmar Bergman, metteur en scène de Théâtre.* **R.V.**, N° 21, 1959.

981. BÉRANGER (J.). — *Ingmar Bergman cinéaste.* **A.S.**, N° 199.

982. — *Ingmar Bergman homme de théâtre.* Dans le programme de la Suède au Théâtre des Nations.

983. SJOEMAN (V.). — *Ingmar Bergman.* **A.**, N° 720, 1959.

POLOGNE

LESZCZYNSKI (Boleslaw)

984. GORSKI (Ryszard). — *Boleslaw Leszczynski.* Warszawa, Panstwowy Instytut Wydawniczy, 1958, 100 p., 17 ill.

Biographie d'un célèbre comédien (1837-1914).

HALPERTOWA (Leontyna)

985. SWIETLICKA (Halina). — *Leontyna Halpertowa.* Warszawa, Panstwowy Instytut Wydawniczy, 1958, 116 p., 17 ill.

Biographie d'une célèbre comédienne (1803-1895).

MALKOWSKI (Henryk)

986. — *Moje wspomnienia.* Warszawa, Panstwowy Instytut Wydawniczy, 1958, 189 p., 14 ill.

Mémoires d'un acteur dramatique, devenu ensuite acteur de cabarets: acteur de théâtre pour enfants (1908-1956).

MODRZEJEWSKIEJ (Helena)

987. PINI-SUCHODOLSKA (J.). — *Pamietnik Helena Modrzejewskiej.* **T.** (Varsovie), 1958, N° 17.

U. R. S. S.

988. GARIANOV (P.). — *Acteurs.* Moscou, 1957, 175 p. [en russe].

DIKI (A.)

989. — *Ma jeunesse théâtrale.* Moscou, 1957, 358 p. [en russe].

KNIPPER-TCHEKHOVA (Olga)

990. VOLMANE (Vera). — *Olga Knipper-Tchékhova.* **N.L.**, N° 1647, 1959.

MEYERHOLD (Vsevolod)

991. — *Vsevolod Meyerhold, le premier metteur en scène de « la Punaise ».* **P.T.**, N° 144.

NAROKOV (M.)

992. — *Mémoires.* Moscou, 1956, 303 p. [en russe].

PEVTSOV

993. ZIMBALE (S.). — *Pevtsov* 1879-1934. Moscou, 1957, 307 p. [en russe].

SAVINA

994. SCHNEIDERMAN (I.). — *Savina* 1854-1915. Moscou, 1956, 419 p. [en russe].

SINELNIKOV

995. SLONOVA (N.). – *Sinelnikov* 1855-1939. Moscou, 1956, 120 p. [en russe].

YOUGOSLAVIE

996. DUSANOVIC (Stanoje J.). — *Laza Telecki.* Nasa scena [Novi Sad], 1958, N°s 137-138, portr.

Sur l'acteur L. TELECKI *membre du Théâtre national serbe de Novi Sad.*

VII

HISTOIRE DE LA LITTÉRATURE DRAMATIQUE

997. *Le Labeur du dramaturge.* Moscou, 1957, 146 p. [en russe].

998. *Morality and modern drama.* Interview d'Arthur MILLER par Phillip GELB. **E.T.J.**, Vol. X, N° 3.

999. ABALKINE (N.). — *L'horizon du dramaturge.* Moscou, 1957, 139 p. [en russe].

1000. BLANCHART (Paul). — *Le théâtre au Moyen Age.* L'Amateur, fasc. II, 2e semestre 1958.

1001. KHALODOV (E.). — *La composition d'un drame.* Moscou, 1957, 224 p. [en russe].

1002. KROOK (Kajsa). — *Teater.* **Hbl.**, N° 2, 3-1-1958.

1003. LUBBREN (Rainer). — *Realismus im modernen Drama. Max Frisch, Friedrich Dürrenmatt, Samuel Beckett.* Theater und Zeit. 6.Jahrg., N° 6 und 7.

ANTIQUITÉ

1004. BENTLEY (Eric). — *The classic theatre.* **T.D.R.**, Vol. III, N° 1.

1005. LESKY (Albin). — *Die griechische Tragödie.* 2. neugestaltete u.erweiterte Auglage. Stuttgart, Kröner, 1958, 285 p. (Kröners Taschenausgabe, Band 143.)

ARISTOPHANE

1006. — *Aristophane. Recueil d'articles.* Moscou, 1956, 197 p. [en russe].

1007. SOBOLEVSKI (S.). — *Aristophane et son temps.* Moscou, 420 p. [en russe].

ESCHYLE

1008. AISCHYLOS. — *Die Orestie.* 3 Tragödien. Ubertragen und erläutert v. Ernst Buschor. Frankfurt a.M. und Hamburg, Fischer-Bücherei, 1958, 197 p.

1009. MERLANT (J.-C.). — *Notes pour l'analyse métrique d'Eschyle, « Prométhée Enchaîné ».* Rev. des Etudes Anciennes, 1957, N°s 3-4.

1010. MURRAY (R. D.). — *The motif of Io in Aeschylus 'Suppliants.* Princeton University Press, 1958, 104 p., in-12.

1011. ROMILLY (Jacqueline de). — *La crainte et l'angoisse dans le théâtre d'Eschyle.* Paris, les Belles Lettres, 1958, 20 × 13, 123 p.

EURIPIDE

1012. EURIPIDES. — *Die Troerinnen. Elektra. Iphigenie im Taurerland.* 3 Tragödien übertragen und erläutert von Ernst BUSCHOR. München, Beck, 1957, 278 p.

1013. HUSKIN (A.). — *Un nouveau visage d'Euripide.* **E.C.**, XXVI, N° 4.

MENANDRE

1014. — *La prima commedia integra di Menandro.* **I.D.A.**, VI, N° 2.

SOPHOCLE

1015. SOPHOKLES.— *Tragödien.* Deutsch von Friedrich HOLDERLIN. Herausgegeben und eingel. v. Wolfgang SCHALDEKALDT. Frankfurt a.M. u. Hamburg, Fischer-Bücherei, 1957, 261 p.

ALLEMAGNE

1016. GMELIN (Otto). — *Probleme der deutschen Dramatik.* Theater und Zeit., 6.Jahrg., N° 5 (Januar 1958).

1017. MEYER (Günter). — *Unsere Dichter leben nicht im Olymp. Eine Umfrage zur Situation jüngerer deutscher Dramatiker.* Die Deutsche Bühne. 2.Jahrg (1958), N° 1.

1018. DRESE (Claus Helmut) — *Dornenvoller Neubeginn. Die Situation des deutschen Dramatikers.* Deutsche Rundschau. 83.Jahrg. (1957), H. 10, S. 1040-44.

1019. FRIEDMANN (Hermann) und MANN (Otto) (Herausgeber). — *Expressionismus. Gestalten einer literarischen Bewegung.* Heidelberg, Rothe, 1956, 375 p.

Otto MANN: *Das Drama des Expressionismus.* Robert FAESI: *Ein Vorläufer ; Frank Wedekind.* Otto MANN : *Georg Kaiser.* Carol PETERSEN : *Carl Sternheim.* Otto MANN : *Ernst Barlach.* Edgar LOHNER : *Hans Henny Jahnn.*

BRECHT (Bertolt)

1020. — *Stücke aus dem Exil.* Band 1-5. Berlin, Suhrkamp, 1957. (Stücke. Band 6-10).

Bd 1 : Die Rundköpfe und die Spitzköpfe. Furcht und Elend des Dritten Reiches. 416 p.
Bd 2 : Die Gewehre der Frau Carrar. Mutter Courage und ihre Kinder. Das Verhör des Lukullus. 273 p.
Bd 3 : Leben des Galilei. Der Gute Mensch von Sezuan. 407 p.
Bd 4 : Herr Puntila und sein Knecht Matti. Der aufhaltsame Aufsteig des Arturo Ui.Die Gesichte der Simone Machard. 485 p.
Bd 5 : Schweyk im zweiten Weltkrieg. Der kaukasische Kreidekreis. Die Tage der Commune. 436 p.

1021. — *Aus den Arbeitsbüchern zu « Der gute Mensch von Sezuan ».* Nationaltheater Mannheim. Spielzeit 1957/58, H.2, S.6-8.

1022. BAYERL (Franz X.). — *Bertolt Brechts Bekenntnis zu Augsburg.* Blätter der Städtischen Bühnen Augsburg.5.Jahrg., 1957/58, Heft 7.

1023. BIHALJI-MERIN (Oto). — *Bert Breht-igra i parabola.* Letopis Matice Srpske [Novi Sad], 1958, Vol. 382, N° 5.

1024. SPECKNER (Georg J.). — *Sein Herz schlug zu weit links.* Blätter der Städtischen Bühnen Augsburg.5.Jahrgang, 1957/58, Heft 7.

BRUCKNER (Ferdinand)

1025. PFEIFFER (Herbert). — « *Die Verbrecher* » *von F. Bruckner.* Schiller-Theater Berlin. Programmheft 71, 1957/58.

1026. ROTHE (Hans). — *Egmont rettet die Verbrecher.* Ibid.

1027. SCHWIEFERT (Fritz). — *Ferdinand Bruckner.* **M.K.**, 1958, N° 4.

BUCHNER (Georg)

1028. BAUMANN (G.). — *Georg Büchner « Lenz ». Seine Struktur und der Reflex des Dramatischen.* Euphorion, LII, N° 2.

FRANK (Bruno)

1029. — *Ausgewählte Werke. Mit Gedenkworten von Thomas Mann als Einleitung.* Hamburg, Rowohlt 1957, 571 p.

« Zwölftausend » - « Sturm im Wasserglas ».

GŒTHE (Johann Wolfgang)

1030. — *Gœthe und Reinhard*, Briefwechsel. Wiesbaden-Insel Verl., 1957, 618 p.

1031. BLUMENTHAL (Lieselotte). — *Gœthes Bühnenbearbeitung des « Tasso »*. Bühnen der Stadt Köln, Programmheft 2/ 1957/58, S.21-27.

1032. ERNST (Fritz). — *Zum « Torquato Tasso »*. Ibid. S.7-12.

1033. ST ATKINS. — *Gœthe's « Faust »*. Cambridge, Harvard University Press, 1958, 290 p.

HASENCLEVER (Kesten)

1034. — *Walter Hasenclever*. Theater und Zeit, 5.Jahrg. (1957), H.2.

KLEIST (Heinrick von)

1035. KOCH (Fr.). — *Heinrich von Kleist*. Bewusstsein u. Wirklichkeit. Stuttgart, J. B. Metzler, 1958, 364 p.

1036. POERSCHKE (Karl).— *Der « Prinz von Homburg » und die Zeit*. Wuppertaler Bühnen. Programmblätter für die Spielzeit 1957/58, H. 12.

1037. ORFF (Carl). — *Bairisches Welttheater. Die Bernauerin. Astutuli. Comoedia de Christi Resurrectione*. Wiesbaden, Insel-Verlag 1957, 140 p.

SUDERMANN (Hermann)

1038. KIENZL (Florian). — *Hermann Sudermann im Urteil von einst und heute*. Theater und Zeit. 5. Jahrg. (1957), H. 1.

WEDEKIND (Frank)

1039. KROHN (P. G.). — *Frank Wedekinds politische Gedichte*. Neue Deutsche Literatur, 1958, N° 4.

AUTRICHE

GRILLPARZER (Franz)

1036. WELLS (G. A.). — *The problem of right conduct in Grillparzer's « Ein Bruderzwist in Habsburg »*. German Life and Letters, avril 1958.

1037. WHITAKER (K.).— *The tragic artist in Grillparzer's Melusina*. Monatshefte, L, 2.

HOCHWALDERS (Fritz)

1038. THIEBERGER (Richard). — *Macht und Recht in den Dramen Fritz Hochwälders*. Deutsche Rundschau. 83.Jahrg. (1957), H.11.

HOFFMANNSTHAL (Hugo von)

1039. ALEWYN (R.). — *Ueber Hugo von Hoffmannsthal*. Göttingen, Vandenhoeck u. Ruprecht, 1958, 170 p.

1040. JENS (Walter). — *Hofmannsthal und die Griechen*. Tübingen, Niemeyer, 1955, 157 p.

1041. WOLF (A.). — *« Weltgeheimnis » reflections on Hugo von Hoffmannsthal*. German Life and Letters, av. 1958.

MUSIL (Robert)

1042. BERGHAHN (Wilfried). — *Menschen, aus Reminiszenzen zusammer gesetzt*. Bühnen der Stadt Köln 1957-58. Studio, H. 1.

BALI

1043. ZOETE (Béryl de). — *Le Barong, théâtre magique balinais*. **T.P.**, N° 33, 1959.

BELGIQUE

1044. LAMPO (Hubert). — *Hugo Claus : een begenadigt schrijver*. (Claus, un auteur très doué). **H.T.**, 1958, N° 4.

1045. *Nederlands-Vlaamse gedachtenwisseling over Herman Teirlinck's* « Taco ». Echange de vues néerlandais-flamand sur la pièce Taco de H. TEIRLINCK entre Fred ENGELEN et Ary den HERTOG. **H.T.**, 1958, N° 6.

ESPAGNE

1046. SION (Georges). — *Le Siècle d'Or espagnol*. L'Amateur, fasc. I, 1er semestre 1958.

CERVANTES SAAVEDRA (Miguel de)

1047. GOUZY (J. J.). — *L'élément populaire dans le théâtre de Cervantès.* Revue d'Esthétique, 1957, N° 4.

GARCIA LORCA (Federico)

1048. AUCLAIR (Marcelle).— *« Lorsque cinq ans seront passé... » ou la légende du temps.* **Sp.**, N° 4, 1959.

1049. BAADER (Horst). — *Der Dichter Federico Garcia Lorca.* Bühnen der Stadt Köln, Programmh. Grosses Haus, 2/1957.

1050. PASSOS (A.). — *A farsa no teatro de Garcia Lorca.* Vértice, Vol. XVIII, N° 180.

VEGA CARPIO (Lope de)

1051. MULLER-BOCHET (E.). — *Lope de Vega und die italienische Dichtung.* Mayence, A. d. Wissenschaft und Litt., 1956.

ETATS-UNIS

1052. DOWNER (Alan S.). — *Cinquant'anni di teatro americano.* Trad. di L. LAZZARI, pre. di Mario R. CIMNAGHI, Bologna, Cappelli, 1958, in-16, 182 p.

1053. SCHAEFER (Hans Joachim). — *Zum Verständnis amerikanischer Dramatik.* Staatstheater Kassel. Programmheft 9, 1957/58.

FAULKNER (William)

1054. — *William Faulkner,* II. La Revue des Lettres Modernes. N°s 40-42.

Etudes de C. ARNAVON, R. ASSELINEAU, M. BACKMAN, W. BECK, M. J. FRIEDMAN, M. LE BRETON, R. PENN WARREN, S. D. WOODWORTH.

WILLIAMS (Tennessee)

1055. — *Tennessee Williams.* **A.S.**, N° 200.

1056. HIJMANS (W.). — *De onvervulbare illusie van Tennessee Williams* (L'Illusion irréalisable de T. Williams). **H.T.**, 1958, N° 4.

FINLANDE

1057. CURVIN (J. W.). — *Le théâtre finlandais vu par un américain.* **T.M.**, Vol. VIII, N° 2.

1058. KOSKENNIEMI (V. A.). — *Saksalainen tutkimus näyttämötaiteemme syntyajalta* (la naissance du théâtre finnois). **U.S.**, N° 205, 21-8-1956.

A propos du livre Das deutsche Drama auf den finnischen Bühnen, *de* Marie Elisabeth SCHMEIDLER.

1059. KROHN (E.). — *Les auteurs dramatiques finlandais.* **T.M.**, Vol. VIII, N° 2.

1060. OITTINEN (R. H.). — *Le théâtre finlandais dans son contexte social.* Ibid.

FRANCE

1061. *Les auteurs des théâtres français.* Encyclopédie du Théâtre Contemporain, Vol. II, p. 156.

1062. *La Farce du Pauvre Jouhan,* pièce comique du XVe siècle, publiée par Eugénie DROZ et Mario ROQUES. Genève-Paris, 1959, in-16, 64 p.

1063. *La farce de Maître Pierre Pathelin.* Texte présenté, traduit et annoté par Jules HASSELMANN. Paris, Hatier, in-16, 81 p.

1064. BRIAT (René). — *Le Boulevard (Sacha Guitry, Bourdet, Pagnol, Bernstein).* Encyclopédie du Théâtre Contemporain, Vol. II, p. 109.

1065. CHIARI (Joseph). — *The contemporary french theatre. The flight from naturalism.* New York, the Macmillan Company, 1958, 242 p.

1066. DOISY (Marcel). — *La tragédie classique.* L'Amateur, fasc. I, 1er semestre 1958.

1067. PACCINO (D.). — *I campioni dell'umor nero. Vecchio teatro d'avanguardia francese.* **I.D.**, N° 265, 1958.

1068. REYNAUD (Jacques). — *Les origines du théâtre classique français.* L'Amateur, fasc. I, 1er semestre 1958.

ACHARD (Marcel)

1069. BRIAT (René). — *Marcel Achard.* Encyclopédie du Théâtre Contemporain, Vol. II, p. 144.

1070. SALACROU (Armand). — *Eh bien! Marcel, tu as gagné, te voici immortel!* **F.L.**, N° 685, 1959.

ALAIN

1071. — *Scènes de comédie.* **A.S.**, N° 188, 1958.

ANOUILH (Jean)

1072. DALEVEZE (J.). — *Pour la première fois Anouilh parle.* **N.L.**, N° 1640, 1959.

1073. KNEPLER (H. W.). — *The lark (by Anouilh).* Modern Drama, I, N° 1.

AUDIBERTI (Jacques)

1074. DAMIENS (Cl.). — *Jacques Audiberti.* **P.T.**, N° 146, 1959.

AYME (Marcel)

1075. — *J'ai écrit « La tête des autres » parce que je ne crois pas à la justice* **A**, N° 715, 1959.

1076. — *Comment Marcel Aymé a remodelé « La tête des autres ».* **N.L.**, N° 1646, 1959.

1077. BECK (B.). — *Chirurgie esthétique pour « La tête des autres ».* **F.L.**, N° 674, 1959.

1078. NIMIER (Roger). — *Marcel Aymé.* Biblio., 1958, N° 8.

BALZAC (Honoré de)

1079. DEDEYAN (Charles). — *Le faustisme romantique de Balzac.* La Revue des Lettres Modernes, N° 39.

BEAUMARCHAIS (Pierre CARON de)

1080. FINKELSTEIN (E.). — *Beaumarchais.* Moscou, 1957, 127 p. [en russe].

BERNANOS (Georges)

1081. ESTEVE (P. Michel). — *Amour du bien, amour du mal chez Bernanos.* La Revue des Lettres Modernes, N° 39.

1082. SCHALK (Fritz). — *Bernanos.* Bühnen der Stadt Köln, Programmh. Grosses Haus, 4/1957, S. 11-13.

BERNARD (Jean-Jacques)

1083. BRIAT (René). — *Jean-Jacques Bernard.* Encyclopédie du Théâtre Contemporain, Vol. II, p. 139.

CAMUS (Albert)

1084. DAMIENS (Claude). — *Albert Camus ou le théâtre lucide.* **P.T.**, N° 147.

CLAUDEL (Paul)

1084. — « *Tête d'Or* ». Version 1949. **C.R.B.**, N° 25, 1958.

1085. — *Œuvres complètes.* XIII. *Théâtre.* VIII. Paris, N.R.F., 1958.

Protée, *première et deuxième version.* La nuit de Noël 1914. L'Ours et la Lune. L'homme et son désir. La sagesse ou la parabole du festin. Sous le rempart d'Athènes.

1086. — *Lettres inédites à Maurice Pottecher,* annotées par Pierre MOREAU. **C.P.C.**, N° 1, 1959.

1087. — *Paul Claudel et Elémir Bourges : lettres inédites,* présentées par Jacques PETIT. Ibid.

1088. — *Stéphane Mallarmé et Paul Claudel : correspondance,* commentée par Henri MONDOR. Ibid.

1089. AMROUCHE (Jean). — *Notes sur la tragédie de « Tête d'Or ».* Ibid.

1090. BASTIEN (Jacques). — *L'œuvre dramatique de Paul Claudel.* Reims, chez l'auteur (22, rue des Telliers), 1 vol. in-16 jésus, 260 p.

1091. BOLY (Joseph). — *Paul Claudel « L'Annonce faite à Marie ».* Etude et analyse. Paris, l'Ecole, 1957, in-16, 143 p.

1092. CLAUDEL (Louis-Prosper). — *Lettres à son fils.* **C.P.C.**, N° 1, 1959.

1093. FLORENNE (Yves). — *Paul Claudel.* Encyclopédie du Théâtre Contemporain, Vol. II, p. 135.

1094. LINDEMANN (Reinhold). — *Kreuz und Eros. Paul Claudels Weltbild im « Seidenen Schuch ».* Frankfurt a.M., Josef Knecht, 1955, 188 p.

1095. MENNEMEIER (Brigitta). — *Der aggressive Claudel. Eine Studie zu Periphrasen und Metaphern im Werke Paul Claudels.* Münster/Westf., Aschendorff, 1957, 188 p. (Forschungen zur roman. Philologie, Heft 2.)

1096. PETIT (Jacques). — *Autour de la publication de « Tête d'Or ».* Ibid.

Lettres inédites de Paul CLAUDEL, Maurice MAETERLINCK, Marcel SCHWOB, Henri de RÉGNIER, Octave MIRBEAU, Charles-Henri HIRSCH, Camille MAUCLAIR, Jules BOIS, BYVANCK.

1097. VARILLON (François). — *Repères pour l'étude du symbolisme de la porte dans l'œuvre de Paul Claudel.* Ibid.

1098. WAHL (Jean). — *Simultanéité. Peinture et nature.* Ibid.

COCTEAU (Jean)

1099. — *Jean Cocteau.* N° spécial, Cahiers des Quatre Saisons, N° 12, 1957.

Contient notamment : Théâtre et poésie, *par* G. YASCAUX.

1100. DUMUR (Guy). — *Jean Cocteau.* Encyclopédie du Théâtre contemporain, Vol. II, p. 140.

COLINE (Constance)

1101. DAMIENS (Cl.). — *Constance Coline,* **P.T.,** N° 148.

CORNEILLE (Pierre)

1102. DIETRICH (Margaret). — *Der barocke Corneille. Ein Beitrag zum Maschinentheater des 17 Jahr. (II).* **M.K.,** 1958, N° 4.

1103. HUBERT (J. D.). — *Le réel et l'illusoire dans le théâtre de Corneille et dans celui de Rotrou.* Rev. des Sciences Humaines, juillet-septembre 1958.

1104. JASINSKI (René). — *La psychologie de Rodogune.* Mélanges Daniel Mornet.

1105. SIGAL (N.). — *Corneille.* Moscou, 1957, 123 p. [en russe].

FABRE (Emile)

1106. BOISSARD (Maurice). — *« Les Sauterelles » d'Emile Fabre.* **Th.A.,** N° 8, 1958.

DUMAS fils (Alexandre)

1107. RAT (Maurice). — *L'Armand Duval de la Dame aux Camélias était dans la réalité Agenor de Guiche.* **F.L.,** N° 675, 1959.

GHEON (Henri)

1108. — *« La Complainte de Pranzini et de Thérèse de Lisieux »* (1er acte). Nos Spectacles, Nos 66-67, 1959.

1109. — *Ouvrages critiques d'Henri Ghéon.* Ibid.

1110. GIDE (André). — *Lettre à Henri Ghéon.* Ibid.

Après la création du Pauvre sous l'escalier, *au Théâtre du Vieux Colombier*,

1111. R. C. — *Henri Ghéon,* 1875-1944. Encyclopédie du Théâtre Contemporain, Vol. II, p. 137.

1112. REYNAUD (Jacques). — *Henri Ghéon* (1875-1944). Nos Spectacles, Nos 66-67, 1959.

GIDE (André)

1113. DUMUR (Guy). — *Œdipe, l'homme et la liberté.* Bref, N° 21, 1958.

1114. — *Gide et le théâtre.* Ibid.

1115. FLORENNE (Yves). — *André Gide.* Encyclopédie du Théâtre Contemporain, Vol. II, p. 137.

1116. ROBICHEZ (Jacques). — *Le Roi Candaule en* 1901. Bref, N° 21, 1958.

GILLOIS (André)

1117. MIGNON (P. L.). — *André Gillois.* **A.S.,** N° 194.

IONESCO (Eugène)

1118. — *Beckett et Ionesco.* The Hudson Review, Summer 1958.

1119. — *The world of Ionesco.* **T.D.R.**, Vol. III, N° 1.

1120. SELENIC (Slobodan). — *O Jonesku, povodom Joneska.* Delo [Beograd], 1958, N° 10.

Ionesco à l'occasion de ses représentations en Yougoslavie.

1121. THIEBERGER (R.). — *Das Abenteuer Jonesco.* Antares, 6. Jahrg., N° 2 (März 1958).

1122. WATSON (Donald). — *The plays of Ionesco.* **T.D.R.**, Vol. III, N° 1.

JARRY (Alfred)

1123. WERF (Fritz). — *Alfred Jarry und sein « Ubu-Roi ».* Antares, N° 1, VIIe année, janvier 1959.

1124. SCHLOCKER (Georges). — *Papa Ubu geht auch heute um.* Ibid. N° 2,

LENORMAND (Henri-René)

1125. FLORENNE (Yves). — *Lenormand*, 1882-1951. Encyclopédie du Théâtre Contemporain, Vol. II, p. 138.

MARCEAU (Félicien)

1126. BOSQUET (Alain). — *Félicien Marceau.* Schlosspark-Theater Berlin. Programmheft 69, 1957-58.

1127. CHERY (Christian). — *Félicien Marceau ou la chance de plaire.* Pensée Française, 1958, N° 11.

MERIMEE (Prosper)

1128. MARRAST (Robert).— *Un dramaturge selon Stendhal : Prosper Mérimée.* Bref, N° 21, 1958.

MISTRAL (Frédéric)

1129. CHAMSON (André). — *Mireille a toujours quinze ans.* **N.L.**, N° 1642, 1959.

1130. SALVAT (J.). — *Mireille a cent ans.* Ibid.

MOLIERE

1131. FRANÇOIS (Carlo R.). — *« L'Etourdi » de Molière ou l'illusion héroïque.* **R.H.L.**, 1959, N° 1.

1132. PREMSELA (Martin J.). — *Waar bleven Molière's manuscripten?* (Que sontdevenus les manuscrits de Molière?). **H.T.**, 1958, N° 4.

Article sur les manuscrits de M. et discussion sur l'authenticité de ses œuvres.

1133. ROBERT (R.). — *Comment lire les grandes comédies de Molière.* **I.L.**, mars-avril 1958.

MONTHERLANT (Henry de)

1134. D'ALESSANDRO (E.). — *Teatro di Montherlant.* **Palsc.**, N° 69, 1958.

1135. PERRUCHOT (H.). — *Diversité de Montherlant.* **N.L.**, N° 1652, 1959.

OBEY (André)

1136. ACHARD (Marcel). — *André Obey et le sens du tragique.* **L.F.**, N° 776, 1959.

1137. MIGNON (Paul-Louis). — *André Obey.* Encyclopédie du Théâtre Contemporain, Vol. II, p. 137.

PASSEUR (Stève)

1138. BRIAT (René). — *Stève Passeur.* Ibid., p. 144.

RACINE (Jean)

1139. — *Théâtre*, annoté par Pierre-Aimé TOUCHARD. Paris Club des Libraires de France, 1958, 2 vol., in-16, coll. Théâtre, N° 10.

I : La Thébaïde. Alexandre le Grand. Andromaque. Les Plaideurs. Britannicus. Bérénice.
II : Bajazet. Mithridate. Iphigénie. Phèdre. Esther. Athalie.

1140. BUTLER (Ph.). — *Classicisme et baroque dans l'œuvre de Racine.* Paris, 1959, in-8°, 347 p., 7 h.-t., Bibliogr., index.

1141. CHASTENET (J.). — *Hommage à Racine.* **C.R.**, N° 4, 1958.

1143. JASINSKI (René), — *Les papiers de J.-B. Racine, III.* Ibid.

1144. MASSON-FORESTIER (J.). — *Les portraits de Racine : dessins retrouvés.* Ibid.

1145. RAT (Maurice). — *Racine, les yeux, les pleurs et les rimes.* Vie et Langage, septembre 1958.

ROMAINS (Jules)

1146. BRIAT (René). — *Jules Romains.* Encyclopédie du Théâtre Contemporain, Vol. II, p. 139.

ROLLAND (Romain)

1147. VANOVSKAIA (T.). — *Romain Rolland.* Moscou, 1957, 176 p. [en russe].

SALACROU (Armand)

1148. LEMARCHAND (Jacques). — *Armand Salacrou.* Encyclopédie du Théâtre Contemporain, Vol. II, p. 143.

SCHEHADE (Georges)

1149. BESSMERTNY (N.). — *Georges Schehadé.* Prisma. Blätter des Schauspielhauses Bochum. 1957-58, N° 4.

1150. LEMARCHAND (Jacques). — *Wir vergessen nicht...* Das neue Forum. (Darmstadt) 7. Jahrg. 1957-58, S. 75-78.

G. Schehadé : Monsieur Bob'le.

1151. SCHNEIDER (Walter).— *Schehadé. Physiognomie des Poetischen.* Prisma. Blätter des Schauspielhauses Bochum. 1957-58, N° 4.

1152. WANDERSCHECK (Hermann). — « *Vasco* » *betreffend.* Ibid.

VANDENBERGHE (Paul)

1153. MIGNON (P. L.). — *Paul Vandenberghe.* **A.S.**, N° 197.

VILDRAC (Charles)

1154. FLORENNE (Yves). — *Charles Vildrac.* Encyclopédie du Théâtre Contemporain, Vol. II, p. 139.

YACINE (Kateb)

1155. GLISSANT (Edouard). — *Le chant profond de Kateb Yacine.* Publié in *Le Cercle des Représailles*, Paris, le Seuil, 1959.

GRANDE-BRETAGNE

1156. *The Chester Mystery plays.* Edit. by Maurice Hussey. New-York, Theatre Arts Books, 1958, 160 p. (adapted into modern english).

1157. BROWN (A.). — *Later Elizabethan and early Stuart drama.* The Year's Work in English Studies, Vol. XXXVI.

1158. CLOSSON (Herman). — *Le théâtre élisabethain.* L'Amateur, Fasc. I, 1er semestre 1958.

1159. DUDGEAN (P. O.), OLIVERA (M. A.). — *Teatro inglés del siglo XX.* Buenos Aires, Ed. Losange, 1959.

1160. ROBINSON (J. W.). — *Medieval english acting.* **T.N.**, Vol. XIII, N° 3.

1161. SMITH (W. D.). — *The elizabethan rejection of judicial astrology.* **Sh. Q.**, Vol. IX, N° 2.

CHAPMAN (George)

1162. URE (P.). — *Chapman's use of North's Plutarch in « Caesar and Pompey ».* The Review of English Studies, IX, N° 35.

COKE (Peter)

1163. DAMIENS (Cl.). — *Peter Coke, le Sacha Guitry britannique.* **P.T.**, N° 148.

CONGREVE (William)

1164. VAN VORIS (W.). — *Congreve's gilded carousel.* **E.T.J.**, Vol. X, N° 3.

DEKKER (Thomas)

1165. — *« La fête du cordonnier » et son contexte historique.* Bref, N° 24, 1959.

1166. JONES DAVIES (M. T.). — *Un peintre de la vie londonienne, Thomas Dekker (circa* 1572-1632). Paris, Didier, 1958, in-8° raisin, 2 vol., 416 et 482 p.

1167. VINAVER (Michel). — *Notes sur « La fête du cordonnier ».* Bref, N° 24. 1959.

1168. — *Théâtre et sécurité.* **L.F.**, N° 765, 1959.

JONSON (Ben)

1169. BARISH (J.A.).— *Baroque prose in the theater : Ben Jonson.* P.M.L.A. LXXIII, N°s 2 et 3.

MASSINGER (Philip)

1170. DUNN (T. A.). — *Philipp Massinger. The man and the playright.* **E.A.**, 1958, N° 4.

MAUGHAM (Somerset)

1171. FIELDEN (John). — *Somerset Maugham on the purpose of drama.* **E.T.J.**, Vol. X, N° 3.

OSBORNE (John)

1172. BOSWINKEL (W.). — *Late bespiegeling over « De Humorist ».* **H.T.** 1958, N° 6.

1173. JONES (Siriol Hugh). — *John Osborne, eine neue Stimme im englischen Theater.* Theater und Zeit, 5. Jahrg. (1957), N° 1.

1174. SCOTT KILVERT (I.). — *Le théâtre de M. John Osborne.* Bulletin Culturel (British Council, Paris, mai 1958.)

OTWAY

1175. HAUSER (D. R.). — *Otway preserved : theme and form in « Venice preserved ».* Studies in Philology, LV, N° 3.

PRIESTLEY (John Boynton)

1176. BRAINE (J.). — *Lunch with J. B. Priestley.* Encounter, X, N° 6.

SHAKESPEARE (William)

1177. ARTHOS (J.). — *The fall of Othello.* **Sh. Q.**, Vol. IX, N° 2.

1178. ASTRE (G. A.). — *Théâtre et Féerie.* Bref, N° 27, 1959.

1179. BELINSKI (V.). — *Etude sur « Hamlet ».* Moscou, 1956, 120 p. [en russe].

1180. CARNOVSKY (M.). — *Mirror of Shylock.* **T.D.R.**, Vol. III, N° 1.

1181. CLEMEN (Wolfgang). — *Kommentar zu Shakespeares Richard III. Interpretation eines Dramas.* Göttingen : Vandenhoeck et Rupprecht, 1957, 356 p.

1182. GUIDI (A.). — *L'ultimo Shakespeare.* Padova, Liviana Ed., 1958, in-8°, 129 p.

1183. HULME (H. M.).— *Three notes on the interpretation of Shakespeare's text.* Neophilologus, 1958, N° 3.

1184. LUTHI (M.). — *Zur Rolle des Volks bei Shakespeare.* Anglia, 1958, N° 1.

1185. KRAFT (Werner). — *Das Opfer. Gedanken über Shakespeare.* Eckart. 26. Jahrg. (1957), N° 4, S. 295-303.

1186. MAHOOD (M. M.). — *Shakespeare's wordplay.* London, Methuen and C° Ltd, 1957, 192 p.

1187. McMANAWAY (J. C.). — *Writing in sand in « Titus Andronicus », IV,* 1. The Review of English Studies, IX, N° 34.

1188. MOROZOV (M.). — *Shakespeare.* Moscou, 1956, 214 p. [en russe].

1189. REED Jr (R. R.). — *Hamlet, the pseudo-procrastinator.* **Sh. Q.**, Vol. IX, N° 2.

1190. SALINGER (L. G.). — *The design of « Twelfth Night ».* Ibid.

1191. SCHIRMER (W. F.). — *Shakespeare Klassizistische Gegenspieler.* Anglia, 1958, N° 1.

1192. SCHULZ (M. F.). — *« King Lear » : a box-office maverick among shakespearian tragedies on the london stage, 1700-01 to 1749-50.* Tulane Studies in English, Vol. VII.

1193. STAFFORD (W. T.). — *James examines Shakespeare : notes on the Nature of Genius.* P.M.L.A, mars 1958.

1194. THOMAS (M. O.). — *The repetitions in Antony's death scene.* **Sh. Q.**, Vol. IX, N° 2.

1195. TOMLESON (T. B.). — *Action and soliloquy in « Macbeth ».* Essays in criticism, VIII, N° 2.

1196. WALKER (A.). — *« Merry wives of Windsor », III, 3, 176.* The Review of English Studies, IX, N° 35.

SHAW (George Bernard)

1197. LUDEKE (Henry). — *Bernard Shaw und sein Werk.* Universitas, 13.Jahrg. (1958), N° 2.

1198. MATLAW (M.). — *The denouement of « Pygmalion ».* Modern Drama, I, N° 1.

WEBSTER (John)

1199. EKEBLAD (I. S.). — *The « Impure Art » of John Webster.* The Review of English, IX, N° 35.

1200. LAGARDE (F.). — *Les sources de « The White Devil ».* **E.A.**, 1958, N° 4.

IRLANDE

1201. BOUCHART (D.). — *Le théâtre irlandais : un présent brillant, un avenir incertain.* **A.**, N° 718, 1959.

1202. — *Brendan Behan.* Ibid., N° 717, 1959.

ITALIE

1203. *Ottanta autori, duecento novita.* (Théâtre vénitien). **S.**, N° 152.

1204. DABINI (Atilio). — *Teatro italiano del siglo XX.* Buenos Aires, Ed. Losange, 1959.

1205. FIOCCO (Achille). — *Teatro italiano di ieri e di oggi.* Cappelli edit., 1958, in-8°, 205 p.

1206. PALMIERI (E. F.). — *I commediografi dell'intervallo.* **S.**, N° 152.

1207. PANDOLFI (Vito). — *Una Sicilia da soprire.* **S.**, N° 152, 1958.
Les auteurs siciliens.

ALFIERI (Vittorio)

1208. CAZZANI (P.). — *Un Alfieri alla Machiavelli (La Congiura de' Pazzi)*. **S.**, N° 146, 1958.

BASSEGGIO (Cesco)

Voir N° 1215.

BETTI (Ugo)

1209. COLOGNI (Franco). — *La fortuna del teatro di Ugo Betti.* Brescia, Morcelliana, 1959, 166 p.

D'ANNUNZIO (Gabriele)

1210. BARBERINI (Fr.). — *La poesia e l'arte di Gabriele d'Annunzio.* Pescara, Ed. Aternine, 1958, in-8°, 25 p.

DE FILIPPO (Eduardo)

1211. GRASSI (Ernesto). — *La Napoli amara di Eduardo de Filippo.* **I.D.**, N° 265, 1958.

GOLDONI (Carlo)

1212. REIZOV (B.). — *Goldoni.* Moscou, 1957, 189 p. [en russe].

GOZZI (Carlo)

1213. MASSA (Jean-Michel). — *Un canevas inédit de Carlo Gozzi.* Revue des Etudes italiennes, Nos 3-4, 1957.

1214. SOZZI (B. T.). — *Carlo Gozzi.* Milano, Carlo Marzorati edit., s.d., in-8°, 28 p.

MICHELUZZI (Carlo)

1215. CAPRIOLO (E.). — *Un repertorio segreto.* **S.**, N° 152, 1958.

PIRANDELLO (Luigi)

1216. DUMUR (Guy). — *Pirandello,* 1867-1936. Encyclopédie du Théâtre Contemporain, Vol. II, p. 138.

TASSO (Torquato)

1217. MEZZANOTTE (P. R.). — *L'Ariosto e il Tasso a raffronto.* Milano Gastaldi Edit., 1958, in-16, 46 p.

1218. NATALI (G.). — *Torquato Tasso.* Firenze, La Nuova Italia edit., 1958, in-16, 197 p.

PAYS-BAS

1219. HOFFMAN (W.). — *Een wederwoord.* Amateur toneel, mars 1958.

Article sur l'auteur dramatique néerlandais, son habileté, que pourrait-on faire pour encourager les théâtres à jouer les pièces néerlandaises?.

1220. HUMMELEN (W. M.). — *De Sinnekens in het Rederijkersdrama,* Groningen. J. B. Wolters, 400 p.

L'auteur a étudié plus de 200 jeux de rhétorique ainsi que la fonction des « sinnekens » qui y jouent un rôle important. Les « sinnekens » sont les personnifications des qualités humaines négatives dans la forme d'un type théâtral du XVIe *siècle.*

BRULIN (Tone)

1221. ROELANTS (J.). — *Comédie van Brulin* (Article sur l'auteur dramatique Tone Brulin et sa dernière pièce). Elsevier, 22 mars 1958.

HERTOG (Ary den)

1222. VOOD (G. J. de). — *In memoriam Ary den Hertog.* **H.T.**, VI, 1958, N° 1.

STAAL (Jan)

1223. BOSWINKEL (Willem). — *Jan Staal en de ontwortelde mens,* **H.T.**, 1958, N° 5.

PAYS SCANDINAVES

1224. *Hjalmar Bergman et le théâtre.* Introduction de Johannes Edfelt. Stockholm, Svenska Institutet, 1959, plaquette illustrée.

1225. EDFELT (J.). — *Hjalmar Bergman.* **A.S.**, N° 199.

1226. GRAVIER (Maurice). — *Hjalmar Bergman,* in Programme de la Suède au Théâtre des Nations, 1959.

IBSEN (Enrik)

1227. ADMONI (V.). — *Ibsen.* Moscou, 1956, 274 p. [en russe].

1228. BOELEN-WEMBERG. — *Le vrai visage de Peer Gynt.* Heptagone, N° 2, 1958.

1229. LENTZ (Andreas).— *Ibsen und die Wirklichkeit.* MELCHINGER (Siegfried). — *Ist Ibsen tot?* Prisma. Blätter des Schauspielhauses Bochum. 1957-58, N° 5.

MUNK (Kag)

1230. MARCUSSEN (Ove). — *Kärleken, kvinnan och Kaj Munk.* (L'amour, la femme et Kaj Munk.) **Hbl.**, N° 10, 12-1-1958.

STRINDBERG (August)

1231. GRAVIER (Maurice). — *Strindberg et le théâtre danois.* **E.G.**, 1958, N° 3.

1232. GRIMME (Karl Maria). — *Richtet nicht, auf dass ihr nicht gerichtet werdet.* Prisma. Blätter des Schauspielhauses Bochum, 1957-58, N° 6.

WYSPIANSKI (Stanislaw) *POLOGNE*

1233. FABRE (J.). — *Wyspianski et son théâtre.* **R.L.C.**, 1958, N° 3.

1234. MARKOVIC (Zdenka). — *Stanislaw Wyspianski veliki poljski pjesnik-dramaticar.* Republika [Zagreb], 1958, N°s 7-8, portrait.

DURRENMATT (Friedrich) *SUISSE*

1235. HERING (Gerhard F.). — *Begegning mit Dürrenmatt.* Theater und Zeit. 5. Jahrg., N° 4.

1236. ROGOFF (G.). — *M. Duerrenmatt buys new shoes.* **T.D.R.**, Vol. III, N° 1.

Voir aussi N° 1003.

U.R.S.S.

1237. « *L'action d'Artaxerxès* ». *La première pièce russe du* XVIIe *siècle.* Commentée par I. M. KOUDRIAVSTSEV. Moscou, Académie des Sciences, 1957 [en russe].

1238. *Les richesses de la dramaturgie classique pour le spectateur soviétique.* Moscou, 1956, 143 p. [en russe].

1239. KISSELEV (I.). — *Conflits et caractères. Le drame ukrainien.* Moscou, 1957, 343 p. [en russe].

1240. ALTMANN (I.). — *Essais choisis : d'Aristote aux auteurs soviétiques.* Moscou, 1957, 456 p. [en russe].

1241. DANILOV (S. S.). — *Théâtre dramatique russe du* XIXe *siècle.* Vol. I : *La première partie du* XIXe *siècle.* Moscou, 1957, 350 p., ill. [en russe].

1242. PACCINO (D.). — *Crisi del teatro sovietico.* **I.D.**, N°s 263-264.

1243. PETROV (N.). — *Rencontres avec les auteurs dramatiques.* Moscou, 1957, 199 p. [en russe].

1244. VSEVOLODSKI-GERNGROSS (V.). — *Le théâtre russe des origines au milieu du* XVIIIe *siècle.* Moscou, 1957, 262 p. ill. [en russe].

AFINOGUENOV (Alexander Mikolaevich)

1245. — *Articles, journaux intimes, lettres, souvenirs* (1904-1941). Moscou, 1957, 371 p. [en russe].

1246. KARAGANOV (A.). — *Afinoguénov.* Moscou, 1957, 195 p. [en russe].

CHIRVANZADE

1247. TAMRAZIAN (G.). — *La dramaturgie de Chirvanzadé* (1858-1935). Moscou, 1956, 140 p. [en russe].

FRANKO (Yvan)

1248. PARKHOMENKO (M.). — *La dramaturgie d'Ivan Franko* (1856-1916). Moscou, 1957, 107 p. [en russe].

GORKI (Maxime)

1249. RIZAIEV (S.). — *Gorki sur la scène arménienne.* Erèvan, 1956, 195 p. [en russe].

KORNEITCHOUK

1250. GUEBEL (V.). — *Korneitchouk.* Moscou, 1957, 160 p. [en russe].

MAIAKOVSKI (Vladimir)

1251. ANNENKOV (Georges). — *Mon ami Maïakovski et les années* 1928-1930. **P.T.**, N° 144.

1252. DAMIENS (Claude). — *Vladimir Maïakovski : le génie au-delà des étiquettes politiques.* Ibid.

1253. GOURFINKEL (Nina). — *Maïakovski dramaturge.* **Sp.**, N° 4, 1959.

1254. NICANDRE (Paul). — « *La punaise* ». Ibid.

OSTROVSKI (Nicolas)

1255. DOBROLIOUBOV (N.). — *Ostrovski.* Moscou, 1956, 271 p. [en russe].

SOUKLOVO-KABYLINE

1256. ROUDNITSKI (K.). — *Souklovo-Kabyline* (1817-1903). Moscou, 1957, 335 p. [en russe].

TCHEKHOV (Anton)

1257. BERDNIKOV (G.). — *Tchékhov dramaturge.* Moscou, 1957, 246 p. [en russe].

1258. ERMILOV (V.). — *La dramaturgie de Tchékhov.* Moscou, 1956, 566 p. [en russe].

TOLSTOI (Léon)

1259. LOMOUNOV (K.). — *La dramaturgie de Léon Tolstoï.* Moscou, 1956, 467 p. [en russe].

YOUGOSLAVIE

1260. MATKOVIC (Marijan). — *Antologija hrvatske drame. Od Marina Drzica do Miroslava Krleze.* II. Beograd, Nolit, 1958. 19,8 × 14, 447 p. (Coll. Biblioteka antologija jugoslovenske knjizevnosti.)

Sommaire. M. Ogrizovic : Hasanaginica. J. Kos : Pozar strasti. M. Begovic : Pustolov pred vratima. M. Krleza : U agoniji. *Notices bibliographiques.*

DRZIC (Marin)

1261. BOGISIC (Rafael). — *Marin Drzic, pjesnik i urotnik.* Krugovi [Zagreb], 1958, Nos 7-8.

Notices bibliographiques.

1262. — *Marin Drzic-petrarkist. (U povodu 450 godisnjice rodjenja velikog pisca.* Literature [Zagreb], 1958, N° 11.

1263. GERON (Gaston). — *Marin Frzic.* R., VIII, N° 11.

1264. JELICIC (Zivko). — *Marin Drzic Vidra.* Beograd, Nolit, 1958. 16,8 × 11, 261 p. (Coll. Portreti.)

Notices bibliographiques, p. 249-254.

1265. — *Urotnicka pisma Marina Drzica.* Israz [Sarajevo], 1958, N° 5.

1266. PANTIC (Miroslav). — *Cetiri stoleca u potrazi za pravim likom Marina Drzica.* Letopis Matice Srpske [Novi Sad], 1958, vol. 382, N° 5.

Quatre siècles à la poursuite du visage authentique de M. Drzic.

1267. POLENAKOVIK (Haralampie). — Marin Drzik (1508-1567). — Literaturen zbor [Skopje], 1958, Nos 3-4.

1268. POPOVIC (Bruno). — *Teatar Marina Drzica. (Uz 450 godisnjicu rodjenja dubrovackog komediografa.)* Nase teme [Zagreb], 1958. Nos 4-5.

1269. SLAMNIG (Ivan). — *Gradska pucka pjesma u komedijama Marina Drzica.* Krugovi [Zagreb], 1958, Nos 7-8.

Chansons populaires des villes dans les comédies de M. Drzic.

1270. SOSIC (Davor). — *Scenske mogucnosti Drzicevih tekstova.* Krugovi [Zagreb], 1958, Nos 7-8.

Possibilités scéniques des œuvres de Drzic.

LINHART (Anton Tomaz)

1271. KREFT (Bratko). — *Linhart i slovenacko pozoriste.* Pozorisni zivot [Beograd], 1958, Nos 7-8.

NUSIC (Branislav)

1272. JEVTIC (Borivoje). — *Iz Nusiceve prepiske.* Zivot [Sarajevo], 1958, Nos 4-6-8.

Letttres de Nusic à B. Jevtic.

1273. KULUNDZIC (Josip). — *Nusic nc sceni.* Knjizevnost [Beograd], 1958, N° 4.

POPOVIC (Jovan Sterija)

1274. MILINCEVIC (Vaso). — *Istoriske drame J. S. Popovica.* Knjizevnost [Beograd], 1958, Nos 1-2.

Drames historiques de J. S. Popovic.

SAPCANIN (Milorad)

1275. KOVACEVIC (Bozidar). — *Jedno pismo Milorada Sapcanina o problemima Narodnog pozorista u Beogradu.* Nasa scena [Novi Sad], 1958, N° 136.

Lettre de Sapcanin *adressée en 1875 à C.* Mijatovic, *ministre des finances serbes.*

VOJNOVIC (Ivo)

1276. TOCANAC (Vasilije). — *Ivo Vojnovic.* Knjizevnost i jezik [Beograd], 1958, Nos 1-2.

1277. MARINOV (Vitomir). — *Ivo Vojnovic-pjesnik Dubrovnika. Povodom 100-godisnjice rodjenja.* Izraz [Sarajevo], 1958, Nos 5-6.
VOJNOVIC, *poète de Dubrovnik.*

VIII

RELATIONS INTERNATIONALES ET LITTÉRATURE COMPARÉE

1278. DARCANTE (Jean). — *Les grandes étapes de l'Institut International du théâtre.* **T.M.**, Vol. VIII, N° 1.

1279. KAUFMAN (W.). — *International theatre festival, Paris* Saturday Review, N° 21, Ag. 3, 1957.

Voir aussi N° 730.

ALLEMAGNE - FRANCE

1280. GŒTHE. — *Faust et le second Faust.* Trad. de Gérard de NERVAL. Paris, le Club du libraire, 1957, II-312-XXVII p.

ALLEMAGNE - PAYS-BAS

1281. LEEUWE (Hans de). — *Die Aufnahme des Meininger Hoftheaters in Holland.* **M.K.**, 1958, N° 4.

ESPAGNE - FRANCE

1282. ALBERTI (Rafaël). — *D'un moment à l'autre.* [Drame en un prologue et 3 a. version fr. de Robert MARRAST. **T.P.**, N° 33, 1959.

1283. DUGHERA (E. A.). — *Camus traductor de Lope.* La Capital [Rosario], 26-10-58.

1284. DRUTEN (John van). — *Meine beste Freundin.* Komödie in 3 Akten und einem Vorspiel. (Amerikan. Originaltitel : *Old Acquaintance.)* Aus dem Amerikanischen übertragen und für die deutsche Bühne bearbeitet von Walter FIRNER. München, Desch, 1957, 119 p.

1285. MILLER (Arthur). — *Hexenjagd (The Crucible). Der Tod des Handlungsreisenden (Death of a Salesman).* Frankfurt a.M.und Hamburg, Fischer-Bücherei. 212 p. (Fischer-Bücherei, Bd 196.)

1286. O'NEILL (Eugène). — *Seltsames Zwischenspiel.* Drama in 9 Akten. Deutsche Ubertragung von Marianne WENTZEL (Originaltitel : *Strange Interlude).* Emsdetten (Westf.), Lechte, 1957, 219 p. (Dramen der Zeit. Band 22/23.)

1287. WILDER (Thornton). — *Die Heiratsvermittlerin.* (Titel der amerikan. Originalausgabe : *The Matchmaker*). Eine Farce in 4 Akten. Deutsch von H. SAHL. Berlin u. Frankfurt a.M., S. Fischer, 1957, 101 p.

ETATS-UNIS - GRANDE-BRETAGNE

1288. HIGHFILL (Ph. H.). — *Edmund Simpson's talent raid on England in 1818 (3).* **T.N.**, XIII, N° 1.

1289. PORRO (G.). — *Gli autori americani invadono anche la scene inglesi.* **S.**, N° 151, 1958.

ETATS-UNIS - ITALIE

1290. O'NEILL. — *L'estro del poeta* [A touch of the poet] vers. ital. de Amleto MICOZZI. **S.**, N° 151, 1958.

1291. ANOUILH (Jean).— *Dramen.* 3. Band *(Jeanne oder die Lerche. Ardèle oder das Gänseblümchen. Der Walzer der Toreros.)* München, Langen. Müller o. J., 301 p.

1292. GENET (Jean). — *Die Zofen.* Tragödie. (Ins Deutsche übertragen von Gerhard HOCK. Originaltitel : *Les Bonnes.)* Hamburg, Merlin-Verl., 1957, 44 p.

FRANCE - ETATS-UNIS

1293. GILDER (R.). — *T.N.P. for the U.S.A.* Theatre Arts 9-11, S., 1958.

1294. COURTELINE (G.). — *A rule is a rule,* transl. by J. BARZUN. **T.D.**, Vol. III, N° 1.

FRANCE - GRANDE-BRETAGNE

1295. HELLMAN (L.). — *The Lark*, adaptation of l'Alouette. Theater Arts, N° 57.

1296. HARTNOLL (Ph.). — *Corneille in England.* Theatre Research, Vol. I N° 2.

1297. McDIARMID (M. P.). — *The influence of Robert Garnier on some elizabethan tragedies* **E.A.**, 1958, N° 4.

FRANCE - ITALIE

1298. BOTTKE (E. G.). — *Torelli's adaptation of a play by Molière.* Italica [Chicago], sept. 1956.

1299. RACINE. — *Phaedra.* Transl. by John CAIRNCROSS, Genève - Droz, Paris-MINARD, 1958, in-8°, 107 p.

FRANCE - U.R.S.S.

1300. *Le T.N.P., Tournée en U.R.S.S.* Moscou, 1956, 56 p. [en russe].

GRANDE-BRETAGNE - ETATS-UNIS

1301. EVERSON (W. K.). — *Shakespeare in Hollywood.* **T.U.B.**, VII, N° 4.

1302. GRIFFIN (A.). — *Shakespeare in New York City*, 1956-1957. **Sh Q.**, Fall 1957.

1303. ROPPOLO (J. P.). — *American premières of two Shakespearian plays in New Orleans.* Tulane Studies in English, Vol. VII.

GRANDE-BRETAGNE - FRANCE

1304. JUNGE (E.). — *La France et Shakespeare.* Bulletin culturel (British Council (Paris), mai 1958.

1305. LOOMIS (L. H.). — *Secular dramatics in the Royal Palace, Paris :* 1378, 1589, *and Chaucer's tregetoures.* Bibliog., Speculum. Avril 1958.

GRANDE-BRETAGNE - TCHÉCOSLOVAQUIE

1306. POKORNY (Jaroslav). — *Shakespeare in Czechoslovakia.* Prague, Editions Orbis, 1956.

GRANDE-BRETAGNE - U.R.S.S.

1307. *Shakespeare sur la scène arménienne.* Erevan 1956, 78 p. [en russe].

ISRAEL - ITALIE

1308. AVISAR (Samuele). — *Teatro ebraico.* Milano, Nuova Accademia Editrice 1957, in-8°, 435 p.

ITALIE - ALLEMAGNE

1309. ELWERT (W. Th.). — *Goldoni in Germania.* Padeia, XIII, N° 1.

1310. LEVI (Paolo). — *Der Weg ist dunkel.* Schauspiel in 2 Teilen. (Titel des italien. Originals : « *Legittima Difesa* »). Aus dem Italien. übertragen v. Percy ECKSTEIN und Wendla LIPSIUS. München u.s., Desch, 1957, 118 p.

ITALIE - AUTRICHE

1311. BIANQUIS (G.). — *L'image de Venise dans l'œuvre d'Hoffmannsthal.* **R.L.C.**, 1958, N° 3.

ITALIE - FRANCE

1312. COURVILLE (X. de). — *Jeu italien contre jeu français* [Luigi Riccoboni et Monsieur Baron]. Modena, Aedes Muratoriana, 1957, in-8°, 23 p.

1313. — *La Commedia dell'arte et son influence sur le théâtre français.* « L'Amateur », fascicule II, 2e semestre 1958, Bruxelles.

ITALIE - YOUGOSLAVIE

1314. SVELEC (Franjo). — *Problem odnosa Drziceva teatra prema talijanskoj knjizevnosti.* (Referat za Medjunarodni slavisticki kongres u Moskvi u jesen 1958. god.) Zadar, 1958, 23 × 15,5, 29 p.

L'œuvre dramatique de M. DRZIC *et la littérature italienne; rapport au Congrès international des slavisants à Moscou; extrait du « Gadarska revija »*, 1958, *N°s* 1, 2,

JAPON - IRLANDE

1315. THWAITE (A.). — *Yeats and the Noh.* Twentieth Century (Londres), sept. 1957.

PAYS SCANDINAVES - ALLEMAGNE

1316. STRINDBERG (August). — *Dramen.* Neue Ubertragung von Willi Reich, München, Langen-Müller o.J.

Bd 1. «Rausch-Totentanz-Ostern-Gespenstersonate-Ein Traumspiel.) 373 p.
Bd 2. «Der Vater-Fräulein Julie-Karl XII. - Scheiterhaufen - Nach Damaskus.) 322 p.

ETATS-UNIS - PAYS SCANDINAVES

1317. PERLSTROM (A.). — *O'Neill in Sweden.* Theatre World [New York], N° 390, 1957.

PAYS SCANDINAVES - FRANCE

1318. BERGMAN (H.).— *Une Saga.* Texte français de C. G. Bjurstrom et R. Richard. **A.S.**, N° 199.

1319. STRINDBERG (A.). — *Theatre*, T. I, Paris, l'Arche, 1958, 208 p. 12 × 19.

1320. — *Erik XIV.* Texte de C. G. Bjurstrom et Boris Vian. Paris, L'Arche, Répertoire pour un Théâtre Populaire, N° 13, 1958, 12 × 19.

POLOGNE - YOUGOSLAVIE

1321. TRAVEN (Janko). — *Poljska dramatika in slovensko gledalisce.* Gledaliski list Drame SNG v Ljubljani, 1957-58, N°s 8-9.

L'œuvre dramatique polonaise sur la scène slovène.

U.R.S.S. - FRANCE

1322. CAMUS (Albert). — *Les possédés.* P. en 3 parties d'après Dostoievski. **P.T.**, N° 147.

1323. GOGOL (N.). — *Le Revizor,* texte français d'Arthur Adamov. Paris, l'Arche, Répertoire pour un Théâtre Populaire, N° 14, 1958, 12 × 19.

1324. MAIAKOVSKI (V.). — *La Punaise,* texte français d'André Barsacq. **P.T.**, N° 144.

YOUGOSLAVIE - POLOGNE

1325. *Poljska kronika.* Gledaliski list Drame SNG v Ljubljani, 1957-58, N°s 8-12.

La tournée slovène de 1957, dans la presse polonaise.

YOUGOSLAVIE - TCHECOSLOVAQUIE

1326. NUSIC (Branislav). — *Tri neobjavljena pisma Branislava Nusica.* Zivot [Sarajevo], 1958, N°s 11-12.

Trois lettres inédites, écrites entre 1901-1933 *et adressées à* J. Kvapil, *metteur en scène du « Narodni Divadlo » à Prague; lettres publiées par* Miroslav Kvapil.

IX

THÉATRE NON PROFESSIONNEL

a) Théâtre amateur

1327. *XI Festival dei GAD dell'Enal a Pesaro. Relazione della Giuria.* **R.**, VIII, N° 9.

1328. *Les stages Ufoléa de Nogent-le-Rotrou et de Bressieux.* Ufoléa, N°s 122-123, 1958.

Quatre vingt treize *d'après* V. Hugo *et* La vie est un songe.

1329. AVERY (E. L.). — *Private theatricals in and near London* 1700-1737. **T. N.**, XIII, N° 3.

1330. HAUER (A.). — *Het Nationaal Landjuweel II.* (Le concours national de rhétorique.) **H.At**, mars 1958.

1331. HOFFMAN (W.). — *De wedstrijd van de beste voorstelling van een oorspronkelijk goed Nederlands toneelstuk.* **H.At.**, sept. 1958.

Concours du Théâtre amateur.

1332. IVANISEVIC (Drago). — *Amater i amaterizam.* (U povodu festivala amaterskih kazalista u Hvaru.) Teatar [Zagreb], 1958, N°s 4-5.

L'amateur et l'amateurisme; à l'occasion du festival du théâtre amateur à Hvar.

1333. JACOBS (Hans). — *De man, z'n stad, z'n werk.* Amateur toneel, mars 1958.

Développement du théâtre amateur aux Pays-Bas.

1334. LANG (Miroalav). — *Le théâtre amateur en Tchécoslovaquie* (Ochotnické divadlo v Ceskoslovensku). Publié en français, anglais et russe. Prague, Editions Orbis, 1956.

1335. VAN DER VEN (J.). — *Moeilijkheden bij de stukkenkeuze voor Katholieke Amateurtonelisten.* (Des Difficultés du choix du répertoire pour les amateurs de théâtre catholiques.) **H.At.**, nov. 1958.

1336. KOKKEEL (H.). — *Iets over lopen II.* Ibid., sept. 1958.

b) **Théâtre scolaire et universitaire**

1337. — *Le théâtre et l'école* (Expériences pédagogiques). Moscou, V.T.O., 1957, 71 p.

X

THÉATRE POUR LA JEUNESSE ET POUR L'ENFANCE

1338. BERDIALES (German). — *Pequeño teatro americano.* Buenos Aires, Hachette, 1958.

1339. PRINCE WALKER (Pamela). — *Seven steps to creative children's dramatics.* New York, Hill and Wang Inc., 1957, X-150 p.

Education théâtrale pour la jeunesse à Rotterdam.

1340. KREVELE (D. A. van). — *Toneelopleiding voor de jeugd in Rotterdam.* **H.At.**, nov. 1958.

1341. SLADE (Peter). — *An introduction to child drama.* London, Univ. of London, 1958.

1342. STCHPKINO-KOUPERNIK (T. S.). — *Souvenirs sur le théâtre russe* [pour les enfants]. Moscou, 158 p., ill. [en russe].

XI

PANTOMINE, CIRQUE, MUSIC-HALL, MARIONNETTES, OMBRES, ETC.

1343. ADRIAN. — *Sur les chemins des grands cirques voyageurs.* Préf. de Henry THÉTARD, Paris, 1959.

1344. COXE (A. H.). — *The Lesser-known circuses of London.* **T.N.**, Vol. XIII, N° 3.

1345. KRAMBERG (Karl Heinz). — *Der Clown. Marginalien zur Narretei.* München, Rinn o.J., 59 p.

1346. DAMASE (Jacques).— *Les étoiles du music-hall* [1929-1939], Encyclopédie du Théâtre Contemporain, Vol. II, p. 101.

1347. — *Recueil pour les fêtes commémoratives de Matej Kopecky* (Sbornik k jubilejnim oslavam Mateje Kopeckého). Prague, Masarykuv lidovychocny ustav, 1947.

1348. — *Deux discours. Vaclav Kopecky et Jan Malik* (Dva projevy-Vaclav Kopecky a Jan Malik). Commémoration du 100e anniversaire de la mort de Matej Kopecky, fondateur du théâtre de marionnettes tchèque. Prague, Editions Orbis, 1947.

1349. BARTOS (Jaroslav). — *Bedrich Smetana et le théâtre de marionnettes.* (Bedrich Smetana a loutkové divadlo), Editions Brázda, Prague, 1949.

1350. — *Les thèmes hussites au théâtre de marionnettes.* (Husitská thematika u lidovych loutkaru), Státní pedagogické nakladatelstvi, Prague, 1955.

1351. — *Les soixante ans de l'Artiste National Josef Skupa,* (Sedesát let národniho umelce Josefa Skupy.) Rédigé par Mila MELLANOVA, Editions Osveta, Prague, 1952.

1352.— *Festivalul International al teatralor de Papusi si marionete Bucuresti* 1958. **Per. P.**, III/1958, N° 9.

1353. ARRABAL et POLIERI.— *Ce qu'ils pensent des marionnettes.* **Th. A.**, N° 10, 1959.

1354. CARTIER (J.).— 150 *marionnettistes veulent leur Comédie-Française et leur Conservatoire.* **A.**, N° 725, 1959.

1355. — *André Verdun l'homme-orchestre des marionnettes.* **A.**, N° 721.

1356. BALMER (U.). — *Eine Lanze für Adalbert Klinger.* **A.P.**

1357. BRAGAGLIA (A. G.). — *I Paladini di Sicilia.* **Sc. I.**, 1958, N° 12.

1358. BUHRMAN (Max). — *Anne Marie Blochmann Gestorben.* **A.P.**, [Hamburg], 1958, N° 6.

1359. COPFERMANN (E.). — *Heurs et malheurs des marionnettes.* **Th. A.**, N° 10, 1959.

1360. KOLAR (Erik). — *Le théâtre de marionnettes en Tchécoslovaquie* (publié aussi en anglais, allemand, espagnol et suédois), Editions Orbis, Prague, 1955.

1361. LEMOINE (J. J.). — *Les poupées japonaises.* **Th. A.**, N° 10, 1959.

1362. LINK (Otto). — *Nicht von Gœthe!* **Per. P.**, IV/1958, N° 10.

1363. MALIK (Jan). — *Le théâtre de marionnettes en Tchécoslovaquie.* (Loutkové divadlo v Ceskoslovensku), publié en français, anglais, russe, allemand et polonais. Prague, Editions Orbis, 1948.

1364. — *Matej Kopecky, propagateur de marionnettes — symbole et exemple* (Loutkarsky buditel Mateí Kopecky, symbol a vzor), Prague, Osveta, 1952 et les Editions Státni pedagogické nakladatelství 1955.

1365. MAZUR (K.). — *Les théâtres de marionnettes en Pologne.* **Th. P.**, N° 7, 1959.

1366. NOVAK (Ladislav). — « *Matej Kopecky* ». Prague, Editions Orbis, 1946.

1367. PURSCHKE (H. R.). — *Paul McPharlin, ein Apostel des Puppenspiels.* **Per. P.**, IV/1958, N° 10.

1368. RAY (Monique). — *Les marionnettes françaises traditionnelles.* **Th. A.**, N° 10, 1959.

1369. RECOING (Alain). — *Le Théâtre Lalka de Varsovie.* **Th. A.**, N° 10, 1959.

1370. RITTER (H.).—*Einige Bemerkungen des Puppenspiel.* **A.P.**, 1958, N° 6.

1371. SOMMARIPAS (Fr.). — *Visite au Théâtre d'ombres d'Athènes.* **Th. A.**, N° 10, 1959.

1372. SOULIER (P.). — *Francis Raphard et le « Guignol Théâtre » du jardin des Tuileries.* **Th. A.**, N° 10, 1959.

1373. SPEAIGHT (G. V.). — *Les relations internationales entre théâtres de marionnettes.* **T.M.**, Vol. VIII, N° 1.

1374. — *The puppet theatre of Cardinal Ottoboni.* Theatre Research, Vol. I, N° 2.

1375. TEMPORAL (J. L.). — *Les marionnettes en Europe.* **Th. A.**, N° 10, 1959.

XII

RAPPORTS DU THÉATRE AVEC LES AUTRES ARTS OU TECHNIQUES

a) Musique

1376. *A propos d'une musique de scène pour « Le cadavre encerclé »* [Kateb Yacine] in *Le Cercle des représailles.* Paris, Le Seuil, 1959.

1377. *Begin der Spielzeit* 1958-59. Aus unseren Tagebuch, N° 15, nov. 1958.

1378. *Calendrier musical* 1957 [U.R.S.S.]. Moscou, 1956, 160 p. [en russe].

1379. *Calendrier musical* 1958. Moscou, 1957, 193 p. [en russe].

1380. *Das Fischer-Lexikon.* Band 5 : *Musik.* Herausgegeben von Rudolf STEPHAN. Frankfurt a.M. u.Hamburg, Fischer-Bücherei, 1957, 383 p.

1381. *La culture par le spectacle d'Opéra* [recúeil]. Moscou, 1956, 111 p. [en russe).

1382. *Le théâtre académique d'Opéra et de ballet à Léningrad.* Léningrad-Moscou, 1957, 96 p. [en russe].

1383. *Le petit théâtre d'Opéra à Léningrad.* Léningrad, 1956, 28 p., 64 ill. [en russe].

1384. *Les compositeurs soviétiques.* Dictionnaire bio-bibliog. Moscou, 1957, 695 p. [en russe].

1385. *Zum Tode Jacques Rouchés.* Antares. 6.Jahrg., N° 1 (janvier 1958).

R. Dumesnil : Ein Leben im Dienste der Oper.
F. Miomandre : Erinnerinrnugeu an einen wirklichen Mäzen.

1386. *Théâtres musicaux en Pologne.* **Th. P.**, N° 6, 1959.

1387. BENZ (Richard). — *Webers « Oberon ».* Bühnen der Stadt Köln, Programmh. Grosses Haus, 2/1957.

1388. BERLAND-TCHARNI. — *Les opéras de Mozart.* Moscou, 1957, 180 p. [en russe].

1389. BILLIET (J.). — *Guide Général des festivals de musique et d'art dramatique et des spectacles son et lumière.* Paris, guide du Concert et du Disque, 1958, in-8°, 123 p.

1390. BOLL (André). — *Operntheater in der französischen Provinz. Das Problem der Dezentralisation.* Antares (Hambourg), 1957, N° 8.

1391. — *Die Situation der Oper.* Ibid., 1959, N° 1.

1392. — *Situation du Théâtre lyrique.* Encyclopédie du Théâtre Contemporain, Vol. II, p. 202.

1393. — *Trente ans d'art lyrique officiel.* Ibid., p. 166.

1394. BOYÉ (M. P.). — *Donizetti et l'opéra italien* (suite et fin). Revue de la Méditerranée, N° 83, 1958.

1395. BRAGAGLIA (Leonardo). — *Per una regia moderna nel teatro d'opera.* **Palsc.**, N° 69, 1958.

1396. CHALIAPINE. — Vol. I. *Héritage littéraire.* Moscou, 1957, 866 p. [en russe].

1397. — *Pages de ma vie.* 1956, 217 p. [en russe].

1398. DMITRIEV (A.). — *La dramaturgie musicale de l'orchestre de Glinka* Léningrad, 1957, 126 p. [en russe].

1399. DJURIC-KLAJN (Stana). — *Zgodovinski razvoj jugoslovanskega opernega ustvarjenja.* Gledaliski list SNG v Mariboru, 1957-58, N°s 5, 9, 11, 13.

Développement historique de l'opéra yougoslave.

1400. DURAND (Charles). — *Der Verismus in der französischen Opernmusik.* Antares, 1959, N° 1,

1401. ENGEL (L.). — *Planning and producing the musical show.* New-York, Crown Publishers, 1957, 159 p.

1402. ENGLUND (Einar). — *Musiken till Askungen.* (La musique de Cendrillon, de Prokofiev. **Hbl.**, N° 345, 22-12-1957.

1403. GIGLI (Benjamino). — *Und es blitzten die Sterne. Die Geschichte meines Lebens.* Hamburg, Verlag der Sternbücher, 1957, 307 p.

1404. GOZENPOUD. — *Rimski-Korsakov.* Moscou, 1957, 187 p. [en russe].

1405. GOUBERT (G.), PARIGOT (G.), TREHARD (J.). — *Etude critique des activités des théâtres lyriques de province* (suite). **C.D.O.**, N° 31, 1959.

1406. HADNADJEV (Mirko). — *Stil italijanske opere. O stilovima vokalne muzike.* Nasa scena [Novi Sad], 1958, N°s 136-138.

Sur le style de l'opéra italien.

1407. HAUSSWALD (Günter). — *Glucks Musikdrama heute.* Das neue Forum (Darmstadt). 7. Jahrg. 1957-58. Heft 02.

1408. ILINE et SEGAL. — *Borodine.* Moscou, 1957, 415 p. [en russe].

1409. KANDINSKI (A.). — *Les opéras de Rakhmaninov.* Moscou, 1956, 58 p. [en russe].

1410. LEWINSKI (Wolf-Eberhard von). — *Kann man heute noch Operetten komponieren?* Das neue Forum (Darmstadt). 7.Jahrg. (1957-58), H. 9.

1411. LIVANOVA (I.). — *Stassov et l'opéra classique russe.* Moscou, 1957, 432 p. [en russe].

1412. MALY (Miloslav). — *Bedrich Smetana,* publié en français, anglais, russe, allemand, polonais, suédois, italien, espagnol, hongrois, Prague, Editions Orbis, 1954.

1413. MERSMANN (Hans). — *Schichten und Strukturen in Mozarts « Zaubefflöte »*. Bühnen der Stadt Köln, Programmheft, 1-1957-58.

1414. MORGENSTERN (Sam). — (Herausgeber). *Komponisten über Musik*. (Titel der amerikan. Originalausgabe : « *Composers on Musik* ».) München, Langen-Müller o.J., 480 p.

1415. MULLER (Paul). — *Spiel mit den künstlichen Blumen des Theaters. Hans Werner Henze zwischen Ballett und Oper*. Wuppertaler Bühnen. Programmblätter für die Spielzeit, 1957/58, Heft 11.

1416. NESTIEV (I.). — *Prokofiev*. Moscou, 1957, 528 p. [en russe].

1417. ODOIEVSKI (V.). — *Héritage musical et littéraire* (1804-1869). Moscou, 1956, 723 p. [en russe].

1418. PROKOFIEV (S.). — *Documents et souvenirs*. Moscou, 1956, 468 p. [en russe].

1419. PROTOPOPOV et TOUMANINA. — *Les opéras de Tchaïkovski*. Moscou, 1957, 371 p. [en russe].

1420. ROZENFELD (S.). — *Chaliapine*. Moscou, 1957, 263 p. [en russe].

1421. RUDOLF (Branko). — *O scenski glasbi*. Gledaliski list SNG v Mariboru, 1957-58, N°s 11, 13.

La musique scénique.

1422. SEDA (Jaroslav). — *Leos Janácek*, publié en langue française, anglaise, russe, allemande, italienne, espagnole et hongroise. Prague, Editions Orbis, 1954.

1423. SIP (Ladislav). — *L'opéra en Tchécoslovaquie* publié en français, anglais, russe, allemand, espagnol et italien. Prague, Editions Orbis, 1955.

1424. — *Mozart à Prague*. Prague, Editions Orbis, 1956.

1415. SOLLERTINSKI (I.). — *Etudes. De Gluck à Romain Rolland*. Léningrad, 1956, 372 p. [en russe].

1426. SOLOVTSOVA (L.). — *Verdi*. Moscou, 1957, 375 p.

1427. SOUREK (Otakar). — *Josef Suk* publié en langue française, anglaise, russe, allemande, hongroise, italienne, espagnole et polonaise Prague, Editions Orbis, 1954.

1428. — *Antonin Dvorak* publié en français, anglais, russe, allemand, hongrois, polonais, espagnol, italien. Prague, Editions Orbis, 1954.

1429. STEIN (Erwin). — *Die Musik zu « The Turn of the Screw » (von Benjamin Britten)*. Das neue Forum [Darmstadt]. 7.Jahrg. 1957/58, H. 8.

1430. STERNFELD (F. W.). — *Lasso's music for Shapespeare's « Samingo »*. **Sh. Q.**, Vol. IX, N° 12.

1431. STRAWINSKY (Igor). — *Leben und Werk. Von ihm selbst. Erinnerungen. Musikalische Poetik. Antwort auf 35 Fragen. Mit Abbildungen*. Zürich, Atlantis und Mainz, Schott's Söhne, 1957, 344 p.

1432. STROBEL (Heinrich). — *Erinnerungen an Kurt Weill*. Das neue Forum. (Darmstadt) 7.Jahrg. 1957/58, H. 4. S. 49.

1433. STUCKENSCHMIDT (H. H.). — *Francis Poulenc*. Bühnen der Stadt Köln, Programmh. Grosses Haus, 4/1957, S. 13-22.

1434. TRAVEN (Janko). — *Ob sestdesetletnici slovenske « Aide »*. (Prva *predstava « Aide » v Slovenskem gledaliscu v Ljubljani* 29. *septembra* 1898.) Gledaliski list Opera SNG v Ljubljani, 1957/58, N°s 6-7.

60e anniversaire de l'opéra « Aïda » au Théâtre slovène de Ljubljana.

1435. TURKALJ (Nenad). — *Za suvremeni teatar u operi*. Literatura [Zagreb], 1958, N° 10.

La nécessité d'une dramaturgie moderne dans le théâtre lyrique.

1436. VASSINA-GROSSMAN. — *La vie de Glinka*. Moscou, 1957, 111 p. [en russe].

1437. VLADYKINA-BATCHINSKI. — *Tchaïkovski*. Moscou, 1957, 232 p. [en russe].

b) **Danse et ballet**

1438. *Ballet yougoslave.* Beograd. Maison d'édition Jugoslavija, 1958, 26,5 × 20,5, ill.

Textes rédigés par Branka MARINKOVIC-RAKIC *et* Radivoje NIKOLAJEVIC. *Traduit par* Mila DJORDJEVIC.

1439. *Yugoslav Ballet.* Text Branka MARINKOVIC-RAKIC and Radivoje NIKOLAJEVIC. Beograd, Ed. Jugoslavija, 1958, 26,5 × 20,5, ill.

1440. BRIEN (A.). — *Words without music* (Dusseldorfer Shauspielhaus Company at Sadler's Wells). Spectator, N° 3, 1958.

1441. BALCAR (Alexander J.). — *Das Ballett. Eine kleine Kulturgeschichte.* München, Winkler, 1957, 115 p.

1442. CHRISTOUT (Marie-Françoise). — *Serge Lifar et le ballet.* Encyclopédie du Théâtre Contemporain, Vol. II, p. 157.

1443. — *Le ballet en France après la Libération.* Ibid.

1444. COFFRANT (André), ROBIN (Jean). — *Roland Petit et les ballets des Champs-Elysées.* Ibid.

1445. DAMASE (Jacques). — *Les ballets (les ballets russes de Diaghilev,* 1917-1929; *les ballets suédois de Rolf de Maré; les ballets Joos).* Ibid.

1446. DESAI (Ch.). — *Ancient indian ballet and Opéra.* **T.U.B.**, VII, N°s 3 et 4.

1447. GROCHEVA. — *Katoulskaïa.* Moscou, 1957, 237 p. [en russe].

1448. HIRSCH (Nicole). — *Ludmilla Tchérina.* Paris, Del Duca, 1958.

1449. JITOMIRSKI (D.). — *Les ballets de Tchaïkovski.* Moscou, 1957, 119 p. [en russe].

1450. KOEGLER (Horst). — *Die Ballettrenaissance unseres Jahrhunderts.* Musik und Szene. Theaterzeitschrift der Deutschen Oper am Rhein. 2. Jahrg. 1957/58, Heft 8.

1451. — *Das moderne Tanztheater.* Aus unseren Tagebuch, N° 15, nov. 1958.

1452. KRASSOVSKAIA (V.). — *Tchaboukiani* [danseur]. Moscou, 1956, 189 p. [en russe].

1453. KRISTERSON (Kh.). — *La danse dans un théâtre dramatique.* Moscou, Leningrad, Art, 1957 [en russe].

1454. LIDO (Serge). — *Ballet,* N° 8, préface par Marie RAMBERT. Texte par Irène LIDOVA. Paris, S.F.C., 1958, 24 × 30. (L'année chorégraphique 1957-1958 en 190 phot. inédites.)

1455. LIFAR (Serge). — *Nationale Akademie für Musik und Tanz. « Wiege des Tanzes und der Ballettkunst ».* Bühnen der Stadt Köln, Programmh. Grosses Haus, 3/1957.

1456. LOBET (M. and others). — *Investigation into the revival of ballet themes.* World Theatre 6, N° 3, 1957.

1457. NIEHAUS (Max). — *Junges Ballett.* 118 Abbildungen. München, Nymphenburger Verl. 1957.72 Seiten Text, 118 Abbildungen.

1458. ORBAN (Gabor). — *Gisela Deege.* Fotos von S. ENKELMANN. Berlin, Rembrandt-Verl, 1957, 63 p. (Bühne und Film, Band 5.)

1459. REGNER (Otto Friedrich). — *Tanz - nichts als Tanz.* Musik und Szene. Theaterzeitschrift der Deutschen Oper am Rhein. 2.Jahrg. 1957/58, Heft 8.

1460. RYBNIKOVA. — *Les ballets d'Assafiev.* Moscou, 1956, 62 p. [en russe].

1461. SARGEANT (W.). — *Françoise Sagan's ballet : the broken date.* New-Yorker, May 31, 1958.

1462. SCHONBERG (Bent). — *Möte med Françoise Sagan.* **Hbl.**, N° 18, 20-1-1958.

1463. SIMKIE (Mrs). — *Trends of modern ballet in India,* II, *World Theatre* 6, N° 3, 217-22, 1957.

1464. SKELTON (T.). — *Handbook of dance stagecraft,* Dance Magazine, Mars 57.

1465. SLONIMSKI (I.). — *Tchaïkovski et le ballet.* Moscou, 1956, 335 p. [en russe].

1466. VAUGHAN (D.). — *Stop talk with Roland Petit and Zizi.* II. *Dance Magazine.* 42-3, May 58.

1467. VINCE (St. W. E.). — *Camargo in London* 1750-1754. **T.N.**, Vol. XII, N° 4 et Vol. XIII, N° 1.

1468. ZIVIER (Georg). — *Harmonie und Ekstase. Mary Wigman.* Herausgegeben von der Akademie der Künste in Berlin-Dahlem. Berlin, Wasmuth (1956), 101 p. und Abbildungen.

Voir aussi N° 730.

c) **Arts plastiques**

1469. BURNIM (X. A.). — *The significance of Garrick's letters to Hayman.* **Sh. Q.**, Vol. IX, N° 2.

1470. KINDERMANN (H.). — *We need theatre history iconographies.* Theatre Research, Vol. I, N° 2.

1471. KNUDSEN (Hand). — *Recherche théâtrale et histoire des arts plastiques.* Ibid.

1472. MERCHANT (W. M.). — *Francis' Hayman illustrations of Shakespeare.* **Sh. Q.**, Vol. IX, N° 2.

d) **Cinéma**

1473. *V festival jugoslavenskog filma Pula* 19. *VII*-30.*VII*-1958. Umag,, 1958., 19,5 × 14 cm, /60/ p. ill.

Le Ve festival du film yougoslave à Pula.

1474. *Kinematografija* 1957. Zagreb, « Filmski vjesnik ». 1958, 21 × 14,7, 112 p. ill.

Almanach de cinéma.

1475. ADAMOVIC (Dragoslav). — *Napred ili nazad.* Filmska kultura [Zagreb], 1957, N° 2.

Sur les festivals du film yougoslave à Pula.

1476. ARISTARCO (Guido). — *Od Opsesije do Bijelih noci.* (Specijalno za « Filmsku kulturu ».) Filmska kultura [Zagreb], 1958, N° 4.

Sur les deux films de L. Visconti : *l'Obsession et les Nuits blanches.*

1477. — *O « Sensu » i realizmu.* (Specijalno za « Filmsku kulturu ».) Ibid. 1958. N° 6, ill,

Le film « Senso » et le réalisme.

1478. BRENK (France). — *Film-nastavni predmet.* Ibid., 1957, N°s 1-8.

Le film, sujet d'enseignement.

1479. COSIC (Bora). — *O filmskom dijalogu.* Delo [Beograd], 1958, N°s 8-9.

Du dialogue de film.

1480. DESNICA (Vladan). — *Svejedno kojim povodom.* Filmska kultura [Zagreb], 1958, N° 6.

Le public et le beau : une analyse du goût à propos du film japonais « La porte de l'enfer ».

1481. GODLER (Rudolf). — *Panoramska projekcija.* Zagreb, Udruzenje kinematografa, 1958, 20 × 14,5, 227 p. ill.

1482. HADZIC (Fadil). — *Na vrhuncu kvalitete-na rubu sumnje.* Filmska kultura [Zagreb], 1958, N° 8, ill.

Sur les films à dessin de la production de Zagreb-film.

1483. HOFSTRA (J. W.). — *Drie Hoofden, drie Zinnen,* **H.T.**, 1958, N° 4.

Opinions de trois personnalités du théâtre sur : l'acteur et le film, la radio, la télévision.

1484. KLAR (Karl). — *Film zwischen Wunsch und Wirklichkeit.* Gespräch mit den Freunden des Films und seinen Gegnern. Wiesbaden-Biebrich, Der neue Film, Verlagsgesellschaft, 1957, 124 p.

1485. LUFT (Friedrich). — *Vom grossen schönen Schweigen. Arbeit und Leben des Charles Spencer Chaplin.* Berlin, Rembrandt-Verl., 1957, 63 p. (Bühne und Film, Band 7.)

1486. MARION (Denis). — *Eric von Stroheim.* Collection encyclopédique du Cinéma. Mars 1959, Bruxelles.

1487. PETRIC (Vladimir). — *Film i savremenost.* Filmska kultura [Zagreb], 1957, N° 1.

Le film et l'actualité.

1488. PETRIC (Vladimir). — *Poezija filma.* Israz [Sarajevo], 1958, N° 11.

La poésie du film.

1489. — *Psihologija i akcija.* Delo [Beograd], 1958, N° 10.

Du dynamisme intérieur dans les films de guerre.

1490. RIEUPEYROUT (Jean-Louis). — *Panorama danasnjeg francuskog filma.* (Specijalno za « Filmsku kulturu ».) Filmska kultura [Zagreb], 1958, N° 6, ill.

Le panorama du film français contemporain.

1491. VORKAPIC (Slavko). — *Beleske o filmskom zanatu.* Filmska kultura [Zagreb), 1958, N°s 7, 8, ill.

Notices sur le métier du cinéaste.

e) Radio et Télévision

1492. DUBOIS (P.). — *Forum over toneel en televisie* (Forum sur théâtre et télévision). **H.T.**, 1958, N° 6.

XIII

LA LANGUE DRAMATIQUE

1493. GARAPON (R.). — *La langue et le style des différents personnages du « Bourgeois Gentilhomme ».* Le Français Moderne, 1958, N° 2.

1494. HARTMAN (Bruno). — *O slovenackom pozorisnom jeziku.* Pozorisni zivot [Beograd], 1958, N°s 7-8.

La langue dramatique slovène.

1495. SARITCHEVA (E.). — *Le travail sur le mot.* Moscou, 1956, 96 p. [en russe].

XIV

THÉORICIENS ET CRITIQUES DRAMATIQUES

1496. BOISSARD (M.). — *La critique est malaisée.* **Th. A.**, N° 8, 1958.

1497. DREWS (Wolfgang). — *Theaterkritik - historisch betrachtet.* Nationaltheater Mannheim. Bühnen blätter für die 179. Spielzeit (1957/58), Heft 12.

1498. SCHUTTER (W. de). — *In memoriam August Monet.* **H.T.**, 1958, N° 5.

1499. HALLIDAY (F. E.). — *Shakespeare and his critics.* London Duckworth 1958, 350 p. (2e éd. rev. et aug.).

1500. KARSCH (Walter). — *Kritik als Dichtung.* Theater und Zeit. 6. Jahrg. (1958), N° 6 (Gedenkrede über Alfred Kerr).

XV

ÉTUDES SUR LA LITTÉRATURE DRAMATIQUE

a) Genres

1501. ARMSTRONG (W. A.). — *Damon an Pithias and Renaissance theories of tragedy.* English Studies (Hollande), XXXIX, N° 4.

1502. COCCA (A. O.). — *Teatro cruel.* Buenos Aires, La Nacion, 29-3-59.

1503. DAHLSTROM (C. E. W. L.). — *An approach to tragedy.* Modern Drama I, N° 1.

1504. FROLOV (V.). — *Les genres de la dramaturgie soviétique.* Moscou, 1957, 335 p. [en russe].

1505. GUICHETEAU (M.). — *Tragique et tragédie.* Revue d'Esthétique, 1957, N° 4.

1506. VANHELLEPUTTE (M.). — *Hofmannsthal Ringen um die Tragödie.* Rev. des Langues Vivantes /Tijdschrift voor Levende Talen, 1958, N° 3.

b) **Personnages**

1507. JELICIC (Zivko). — *Lludi nazbilj i ljudi nahvao u Drzicevoj кomediji.* Split, 1958, 22,5 × 14, 32 p.

Les personnages de la comédie de M. Drzic.

1508. MAIORANA (M. T.). — *Dos Maestres de Santiago.* Buenos Aires, La Prensa, 22-2-59.

1509. MARANON (G.). — *Don Juan et le Don Juanisme,* Paris, Stock, 1958.

1510. MAURIAC (Fr.). — *Le personnage de Don Juan.* **F.L.**, N° 657, 1958.

1511. RAYLAMBERT (Jeannine). — *En scène Docteur ! Les médecins au théâtre.* Aesculape, mai 1959, juin 1959, juillet 1959, ill.

c) **Thèmes**

1512. GOLOVASTCHENKO (I.). — *L'épopée héroïque de la guerre civile dans le drame soviétique.* Moscou, 1957, 358 p. [en russe].

1513. SEIDLIN (Oskar). — *Die Enthumanisierung des Mythos. Die Orestie heute.* (Jean-Paul Sartre : « Die Fliegen », Gerhart Hauptmanns « Atriden-Tetralogie » und Robinson Jeffer's « Der Turm jenseits des Tragischen ».) Deutsche Rundschau 83. Jahrg. (1957), H. 11.